

**Romaani tekijän anteeksipyyntönä - kerronnan etiikka Ian  
McEwanin *Atonementissa***

Riikka Pulkkinen  
Pro gradu –tutkielma  
Yleinen kirjallisuustiede  
Filosofian, historian ja taiteiden  
tutkimuksen laitos  
Humanistinen tiedekunta  
Helsingin yliopisto  
Kevät 2019



Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Yleinen kirjallisuustiede			
Tekijä – Författare – Author Riikka Pulkkinen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Romaani tekijän anteeksipyyntönä – kerronnan etiikka Ian McEwanin <i>Atonement</i> issa			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year 23.5.2019	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 105
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tämän pro gradu –työn aiheena on tekijän anteeksipyyntö ja kerronnan etiikka Ian McEwanin romaanissa <i>Atonement</i>.</p> <p><i>Atonementia</i> lukiessa hahmottuu ajatus kahden <i>Atonementin</i>, Briony Tallisin (romaanin osat I-III) ja Ian McEwanin <i>Atonementin</i> (romaanin osat I-IV) metafiktion eli itsetietoisuuden eroavuuksista. Näiden metafiktioiden eroavuudet paikantuvat pro gradu –työn mukaan autofiktiivisen metafiktion ja postmodernin metafiktion eroihin ja avaavat tien asettamaan kysymyksen 2010-luvun romaanitaiteen metafiktiosta ja myös etiikasta.</p> <p>Tutkimuskysymys jakaantuu tässä tutkielmassa kolmeen osaan, joista ensimmäinen toimii väylänä toisten kysymysten asettamiselle, ja koskee romaanin kerrontaratkaisua. Jotta perusteellinen analyysi kahden toisiinsa kietoutuvan <i>Atonementin</i> – sekä Brionyn että McEwanin - etiikan ja metafiktioiden nyanseista voidaan esittää, tehdään aluksi syvällinen narratologinen selonteko <i>Atonementista</i>. Narratologinen analyysi avaa näkymän Brionyn poikkeuslaatuiseen epäluotettavaan kertojuuteen, ja paljastaa Ian McEwanin metafiktion luonteen, sen eettiset kysymykset fiktion mahdollisuuksista. Kerronnan analyysissä hyödynnetään erityisesti James Phelanin näkemystä epäluotettavasta kerronnasta. Analyysi keskittyy lopulta <i>Atonementin</i> kaikkietäytyvän kerronnan ironiseen vireeseen, jolla on romaanissa Brionyn liittyvä tunnustuksellinen motiivi.</p> <p>Tutkimuskysymyksen toinen osa koskee <i>Atonementia</i> itseoikeutettuna sovitukseksi ja lopulta fetissiteokseksi, ja ammentaa psykoanalyttisesta subjekti- ja kirjallisuusteoriasta. Sen lähtökohtana on psykoanalyytikko Jacques Lacanin luenta Edgar Allan Poen ”The Purloined Letter” (1844) –novellista. Lacanilainen analyysi <i>Atonementista</i> huipentuu näkemukseen Brionyn taiteilijahybrin lacanilaisittain ilmaistuna ”perversiivisestä” luonteesta. Samalla analysoidaan mahdollisuutta lukea <i>Atonementia</i> Briony Tallisin autofiktiona, sillä Serge Doubrovskyn määritelmä autofiktiosta tangeeraa lacanilaista määritelmää kirjeestä Poen ”The Purloined Letterissa”.</p> <p>Lacanilaisen analyysin jälkeen tutkielmassa jäljitetään Brionyn puolesta anteeksi saamisen mahdollisuutta peilaamalla <i>Atonementia</i> filosofi Emmanuel Levinasin etiikkaa vasten. Tämä muodostaa tutkielman tutkimuskysymyksen kolmannen osan, sen, miten fetissiteoksesta on mahdollista siirtyä etiikkaan. Briony tunnistaa lopulta toisten ihmisten absoluuttisen toiseuden ja oppii näkemään toisten kasvot ja lopulta astuu levinasilaisittain eettiseen tilaan.</p> <p>Pro gradu –työ päättyy analyysiin kahden metafiktion kysymyksestä. Onko 1900-luvun lopun 2000-luvun alun postmoderni, itsetietoinen metafiktio – jota <i>Atonement</i> tietyin varauksin edustaa, vaikka avautuukin uudenlaisen metafiktion mahdollisuudelle - erilaista kuin 2010-luvun autofiktiivisiä piirteitä hyödyntävissä romaaneissa esiintyvä metafiktio? Samalla esiin nostetaan esimerkkejä nykyautofiktioiden metafiktiosta ja etiikasta.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Ian McEwan, metafiktio, narratologia, autofiktio, James Phelan, Jacques Lacan, Emmanuel Levinas, tunnustus, todistus			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopisto, Keskustakampuksen kirjasto			
Muuta tietoa – Övriga uppgifter – Additional information			

# Sisällysluettelo

<b>1. Johdanto</b>	<b>1</b>
<b>2. Kerronnan ulottuvuudet <i>Atonement</i>-romaanissa</b>	<b>11</b>
2.1 James Phelanin analyysi epäluotettavasta kerronnasta	11
2.2 Kerronnan epäluotettavuus <i>Atonementissa</i>	13
2.3 Kaikkitietävä kerronta klassisessa realistisessa romaanissa ja <i>Atonementissa</i>	20
2.4 Ratkaisematon kysymys sisäistekijästä – henkilökertoja sisäistekijänä kutsuu näyttämölle aktuaalisen tekijän	23
2.5 Kohosteinen ironia <i>Atonementin</i> ensimmäisessä osassa – yli-informointi vihjeenä epäluotettavuudesta	29
2.6 Epäluotettava kaikkitietävä kertoja – <i>Atonement</i> kerronnan teoriaa pakenevana hybridiesimerkkinä	30
<b>3. Eettinen problematiikka <i>Atonement</i>-romaanissa</b>	<b>34</b>
3.1 Toisten tietoisuuksien esittämisen estetiikka ja etiikka	34
3.2 <i>Atonement</i> metafiktiivisenä romaanina – Ian McEwanin metafiktio kutsuna eettisen problematiikan äärelle	36
3.3 Sekulaarin tunnustuksen ongelmat <i>Atonementissa</i>	44
3.4 Itsensä kertomisen ongelmat – anteeksi pyytämisen ja saamisen mahdottomuus itseoikeutetussa tunnustusdiskurssissa	51
<b>4. <i>Atonement</i> fetissinä sekä eettinen pakotie fetissiteoksen piiristä – väylä eettiseen fiktion</b>	<b>64</b>
4.1 Lacanilainen tulkinta Brionysta <i>Atonementin</i> ensimmäisessä osassa	64
4.2 <i>Atonement</i> Brionyn autofiktiona	75
4.3 Pako fetissiteoksen piiristä: levinasilainen näkemys Brionyn muttumisesta eettiseksi subjektiksi	80
4.3.1 Levinasilaisten kasvojen ( <i>visage</i> ) ohittamattomuus ja <i>Atonement</i>	80
4.3.2 Briony astuu sanomisen ( <i>le dire</i> ) tilaan	85
4.3.3 Eettisen kaunokirjallisuuden uusi mahdollisuus – sanomisen tilan ( <i>le dire</i> ) avautuminen nykyautofiktioissa	90
<b>5. Lopuksi</b>	<b>98</b>
<b>6. Lähteet</b>	<b>100</b>

# 1. Johdanto

Brittiläisen Ian McEwanin (s. 1948) neliosainen romaani *Atonement* (2001) on yksi hänen tutkituimmista teoksistaan. *Atonementia* ennen McEwan on julkaissut estetiikaltaan suppeampia romaaneja, muun muassa *Cement garden* (1978) ja *Comfort of Strangers* (1981), joissa kaunokirjallisten tutkimusten keskiössä ovat *Atonementin* lailla ihmismieli, perhesuhteet sekä lain kirjaimen ja etiikan hankauskohdat. McEwan on voittanut Booker-palkinnon 1998 julkaistusta romaanistaan *Amsterdam* (1998). McEwanin laajassa tuotannossa akateemista kiinnostusta on kenties eniten herättänyt juuri *Atonement*, joka on Ian McEwanin romaaneista myös kaupallisesti menestynein. Elokuva-adaptaatio romaanista ilmestyi vuonna 2007.

*Atonement* on romaani, joka vaatii useita lukukertoja. Ensilukemalla se näyttäytyy aluksi vapaan epäsuoran esityksen keinoin kerrotulta woolfilaisvaikutteiselta psykologiselta romaanilta, jonka ensimmäisen osan painavin tapahtuma on 13-vuotiaan Briony Tallisin kirjevarkaus - hänen aikuiselle sisarelleen Cecilialle osoitettu suorasukaisen rakkauskirjeen varastaminen - sekä Brionyn hiukan myöhemmin sisarensa rakastajasta Robbie Turnerista antama väärä todistus<sup>1</sup>, joka langettaa Robbien ylle raiskaussyytteen ja muuttaa monien henkilöhahmojen elämän suunnan. Ensimmäisen osan dramaattiset tapahtumat katkaisee nopea siirtymä toisen maailmansodan pauhuun. Toisen osan lyhytlauseinen, sotaa raportoiva tyyli vaihtuu romaanin kolmannessa osassa kotirintamakuvaukseen sotilassairaalaissa. *Atonementin* metafiction ulottuvuudet voi hahmottaa vasta, kun on lukenut osat 1-3, jotka päättyvät romaanin kuluessa lapsesta aikuiseksi varttuneen Briony Tallisin, nimikirjaimiin: ”London, 1999, B.T.” Tämän jälkeen tapahtuu yhtäkkinen siirtymä minämuotoiseen osaan: Briony tunnustaa kaiken aiemmin kerrotun vuosikymmenien aikana hiotuksi fiktioksi.

Romaanin neljäs ja viimeinen osa, jossa Briony ei enää kirjoita, vaan kertoo minämuodossa, näyttäytyy lukijalle eettisesti painokkaampana kuin aiemmin luettu, omaan teokselliseen suvereeniuteensa sulkeutuva *Atonement*. Koko teoksen lukemisen jälkeen lukijalle hahmottuu yhtä aikaa kaksi eri temppua: yhtäältä Brionyn ja toisaalta McEwanin fiktiivinen sumutus, eli kaksi eri tasoista metafiktiota. Lisäksi näillä metafiktioilla vaikuttaa olevan eri tehtävä.

---

<sup>1</sup> Kysymys todistamisen ja tunnustamisen eroavuudesta on tutkielmani kannalta olennainen. Briony syyllistyy 13-vuotiaana nimenomaan vääráän todistamiseen, ja yrittää sovittaa tätä virhettä koko elämänmittaisen tunnustusteoksen, *Atonementin*, avulla. Teoksessa *Tunnustus ja todistus* (Vastapaino, 2007) nämä käsitteet erotetaan toisistaan seuraavasti: ”Tunnustamisella (*confession*) viitataan itsestä puhumiseen ja siihen, että oma toiminta alistetaan arvioitavaksi. Todistaminen (*testimony*) taas on koetun ja nähdyn esiin tuomista ja toteen näyttämistä. Jos tunnustava subjekti kysyy itseltään *Mitä minä olen tehnyt?*, niin todistava subjekti kysyy *Mitä (minun tieteni, nähteni, kuulteni, minulle) on tapahtunut?*” (Kujansivu, 2007, 10)

*Atonementia* luonnehditaan tyypillisesti juuri metafiktiiviseksi romaaniksi. Metafiktio on Patricia Waugh'n mukaan ennen muuta fiktion itsetietoinen ja systemaattinen piirre, jossa fiktio vetää toistuvasti lukijan huomion rakentumisensa tapoihin<sup>2</sup>. (Waugh, 1984, s. 2) Mika Hallila huomauttaa väitöskirjassaan, että metafiktio liitetään käsitteenä yleensä postmoderniin romaaniin, mutta tutkijat ovat mieluummin analysoineet postmodernia romaania kokonaisuudessaan kuin antaneet täsmällisiä määritelmiä metafiktiolle sinänsä. (Hallila, 2006, s. 37) Hallila korostaa erikseen, että postmodernin romaanin analyysissä metafiktiolle annetaan tyypillisesti jokin lisämääre ("dizzying", "game"):

(...Näin...) se kytketään johonkin laajempaan ja "kompleksisempaan" kysymyksenasetteluun. Metafiktio ei (itsessään) näyttäytyä kompleksisena — tutkijat tietävät mitä se on, vaikka tosin eivät sitä aina eksplisiittisesti kerrokaan. Postmodernismin lisäksi 'metafiktio' tulee usein kytketyksi joihinkin muihin semanttisesti lähes yhdenmukaisiin käsitteisiin: esimerkiksi englannin 'self-conscious novel', 'self-referential novel' ja 'self-reflective novel' tarkoittavat kaikki lähes samaa. (Suomeksi niistä on myös joskus käytetty käännettyjä käsitteitä 'itsensä tiedostava romaani', 'itseensä viittaava romaani', 'itserefleksiivinen romaani'.) (Hallila, 2006, s. 38)

Myös *Atonement*-kommentaareissa käytetään itsetietoisuuden käsitettä rinnakkain metafiktion käsitteen kanssa. Romaanissa on kyse yhtäältä henkilökertoja Briony Tallisin itsetietoisuudesta ja toisaalta aktuaalisen tekijän, Ian McEwanin romaanin itsetietoisuudesta. Kysymys metafiktion määritelmästä kiinnostaa minua *Atonement*-analyysissäni erityisesti. Esitän alustavan hypoteesini, jonka mukaan *Atonementia* lukiessa hahmottuu lopulta ajatus kahden *Atonementin*, Briony Tallisin (romaanin osat I-III) ja Ian McEwanin *Atonementin* (romaanin osat I-IV) metafiktion eli itsetietoisuuden eroavuuksista. Näiden metafiktioiden eroavuudet paikantuvat näkemykseni mukaan autofiktiivisen metafiktion ja postmodernin metafiktion eroihin ja avaavat tien asettamaan kysymyksen 2010-luvun romaanitaiteen metafiktiosta ja myös etiikasta. Palaan tähän tematiikkaan tutkielmani viimeisessä analyysiluvussa, kun olen ensin tehnyt selkoa *Atonementin* itsetietoisuuden luonteesta.

Kirjallisuustieteelliselle analyysille *Atonement* muodostaa tutkimuksellisen haasteen. Yksi haaste liittyy romaanin kerrontaratkaisuun.

Jaan tässä tutkielmassani tutkimuskysymykseni kolmeen osaan, joista ensimmäinen toimii väylänä toisten kysymysten asettamiselle, ja koskee romaanin juuri kerrontaratkaisua. Päästäkseni esittämään perusteellisen

---

<sup>2</sup> "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text." (Waugh 1984, 2.)

analyysin kahden toisiinsa kietoutuvan *Atonementin* – sekä Brionyn että McEwanin - etiikan ja metafiktioiden nyansseista joudun ensin tekemään syvällisen narratologisen selonteon *Atonementista*. Narratologinen analyysini avaa näkymän Brionyn poikkeuslaatuiseen epäluotettavaan kertojuuteen, ja paljastaa Ian McEwanin metafiktion luonteen, sen syvälliset eettiset kysymykset fiktion mahdollisuuksista. Narratologinen analyysini johdattaa minut tutkimuskysymykseni kahteen seuraavaan osaan.

Valotan kerronta-analyysissani ensiksi narratologi James Phelanin teoksessa *Living to tell about it – rhetoric and ethics of character narration* (2005) esittämää näkemystä epäluotettavasta kerronnasta ja sovellan tätä käsitettä *Atonementiin*. Paikannan analyysini lopulta *Atonementin* kaikkitietävän kerronnan ironiseen vireeseen, jolla on romaanissa Brionyyn liittyvä tunnustuksellinen, vasta myöhemmin paljastuva motiivi. Koska yritykseni lukita *Atonementin* kerrontaratkaisuuksi täsmälliseksi esimerkiksi epäluotettavasta kerronnasta johtaa vain kaikkitietävän kertojan ironian ja mahdollisen epäluotettavuuden jäljille, joudun myöntämään tutkielmani ensimmäisen osan lopussa, että *Atonement* on kerronnan hybridiesimerkki. Kiintoisana huomiona panen merkille, että epäluotettava kaikkitietävä kertoja on tyypillisimmillään löydettävissä eri muodoissaan autofiktioista. Kerronnallisen analyysini umpikujan voi nähdä myös yllykkeenä tulkita romaanin etiikkaa syvällisemmin, eli johdatuksena tutkimuskysymykseni seuraaviin osiin.

Koska *Atonementia* on tutkittu paljon, minun on ennen oman tutkimuskysymykseni syventämistä pro gradu –työni toisessa analyysiluvussa valotettava romaanista julkaistuja artikkeleita. Olen kaiken aikaa matkalla kohti analyysia Brionyn taiteilijahybriksestä ja analyysia toisten tietoisuuksien toiseutta kunnioittavasta etiikasta, ja niinpä erityisen huomioni saa *Atonement*-kommentareja lukiessanikin *Atonementin* itsetietoisuus, toisten tietoisuuksien esittämisen ongelmat *Atonementissa*, *Atonement* tunnustusromaanina sekä henkilökertoja Briony Tallisin itsen kertomisen problematiikka.

*Atonement*-artikkeleissa esiin nousevat kerronta-analyysin ohella toistuvasti sekulaarin tunnustuksen eri ulottuvuudet sekä lopulta itse kirjailijuuden etiikka. Nämä teemat punoutuvat kommentaareissa niin psykoanalyttiseen analyysiin kuin etiikan olennaisimpiin kysymyksiin.

Tutkimuskysymykseni toinen osa koskee *Atonementia* itseoikeutettuna sovitukseksi ja lopulta fetissiteoksena, ja ammentaa psykoanalyttisesta subjekti- ja kirjallisuusteoriasta. Kuten alussa mainitsin, vasta ensimmäisen kokonaisen lukukerran jälkeen on mahdollista punnita kahta metafiktiota - Briony Tallisin ja Ian McEwanin - kokonaisuutena. Samalla kun lukija saa eteensä koko romaanin rakenteellisen kompleksisuuden, hän oivaltaa, moni kerronnallinen ja eettinen elementti romaanissa palautuu Brionyyn itseensä. Hän itse on muun muassa se, jota vasten ensimmäisen osan kerronnallinen epäluotettavuus paikantuu. Hän itse on myös oman tunnustamisensa oikeuttaja, ja käsillä oleva teos on hänen perusteellinen sovittava tunnustuksensa.

Miten tähän kaikkeen tulisi suhtautua ja keneltä penätä vastuuta kerronnallisista keinoista? Onko Brionyn fiktio etiikkaa vai loputonta tyranniaa, jossa hän sekä asettaa kaikki lait että on koska tahansa valmis kumoamaan omat lakinsa ja sitten ruoskimaan itseään transgressionsa syyllisyydentuskissa ja nimittämään tätä masokismia sovituksiksi?

Onko Briony masokisti vai perversikko vai molempia? Onko hänen teoksensa *Atonement* tällöin hänen fetissinsä? Ja entäpä sitten aktuaalinen kirjailija Ian McEwan: onko aktuaalisen kirjailijan *Atonement*-fiktio postmodernia metafiktivistä peliä, vai painokas kutsu kerronnan etiikan äärelle, ja lopulta syvälinen kysymys fiktion mahdollisuudesta olla etiikkaa?

Kolmannessa analyysiluvussani syvennyinkin tutkimuskysymykseni toiseen osaan ja teen Jacques Lacanin subjektiteoriaan pohjautuvan analyysin *Atonementista*. Sen lähtökohtana on varastettujen kirjeiden tematiikka, Heta Pyrhösen artikkeli kirjeistä *Atonementissa* sekä psykoanalyytikko Jacques Lacanin luenta Edgar Allan Poen ”The Purloined Letter” (1844) –novellista. Lacanilainen analyysini huipentuu näkemykseeni Brionyn taiteilijahybrisen lacanilaisittain ilmaistuna ”perversiivisestä” luonteesta, jossa isännimelle – eli yksinkertaistaen säännöille ja laille – altistutaan kaikilta muilta osin paitsi jonkin tietyn yksityiskohdan osalta. Brionyn tapauksessa kyse on fiktioinnin hybriksestä, eli kielen omimisesta, ja tuon hybrisen tuotteesta, fetissistä, joka on lukijan käsissä oleva *Atonement*.

*Atonement* on romaani, jossa kirjoitetaan, lähetetään ja vastaanotetaan paljon kirjeitä. Yksi painavimmista kirjeteeman muunnelmista on Brionyn kolmannessa osassa esittämä – tosin fiktiivinen – lupaus: hän lupaa sisarelleen Cecilialle ja tämän kumppanille Robbielle näiden vaatimuksesta kirjoittaa muinaisen väärän todistuksensa oikaisevan kirjeen ja joukon muitakin kirjeitä, mutta päättää heti lupauksen tehtyään kirjoittaakin fiktiivisen romaanin, joka on Brionyn mielestä perusteellisempi tapa korvata tunnustuskirjeet.

Varastetun kirjeen tematiikka tuo *Atonementiin* psykoanalyttisesti viritetyn jännitekentän. Jacques Lacanin kuuluisassa analyysissa Edgar Allan Poen novellista ”The Purloined Letter” kirje ei tietenkään ole vain kirje, vaan lacanilaisittain ilmaistuna ”radikaalin alkusubjektin synonyymi”<sup>3</sup>. (Kurki, 2002, 45).

Kyse on paikoiltaan olevasta symbolista puhtaassa tilassaan, johon voidaan olla kontaktissa vain joutumalla välittömästi sen pelin vietäväksi. ”Varastetun kirjeen” tarina merkitsee, ettei kohtalossa tai

---

<sup>3</sup> Lacan esittää näkemyksensä Edgar Allan Poen ”The Purloined Letterista” seminaarissaan 23.3.1955. Kirjallinen versio Lacanin Poe-tulkinnasta ilmestyi hänen teoksessaan *Écrits*. Viitaan tässä Janne Kurjen teoksessaan *Lacan ja kirjallisuus* (Apeiron, 2002) esittämää tulkintaa Lacanin näkemyksestä. Myöhemmin viitataan myös Jacques Derridan Lacanille esittämään kritiikkiin sekä etenkin Heta Pyrhösen luentaan Poen tekstistä.

kausaliteetissa ole mitään, mitä voitaisiin määritellä olemassaolon funktioksi. Heti kun joku kertomuksen hahmoista tarttuu kirjeeseen, jokin tarttuu häneen ja kuljettaa häntä niin, että tämä jokin hallitsee hänen yksilöllisiä erityisominaisuuksiaan. Ketä he sitten ovatkin, kirjeen symbolisen transformaation vaiheessa heidät määrittelee pelkästään heidän asemansa tuohon radikaaliin subjettiin. Tämä asema ei ole pysyvä: siinä määrin kuin he ovat astuneet kirjeelle ominaisen välttämättömyyden ja liikkeen alueelle, heistä tulee toisiaan seuraavissa kohtauksissa funktionaalisesti erilaisia suhteessa siihen olemukselliseen todellisuuteen, jonka kirje muodostaa. Toisin sanoen ”Varastetussa kirjeessä” kirje on jokaisen hahmon tiedostamaton kaikkine seuraamuksineen, niin että kussakin symbolisen kehän pisteessä kustakin tulee joku muu. (Kurki, 2002, 45/Lacan II 267-268)

Kirje sijoittuu lacanilaisessa analyysissä sekä symbolisen että imaginaarisen alueelle, mutta ei palaudu kumpaankaan näistä, vaan sisältää myös osan reaalisesta<sup>4</sup>, joka on Lacanille ”mahdoton” ja lausumaton.

Lacan painottaa ennen muuta sitä, että Poen varastetussa kirjeessä on kyse ei vähemmästä kuin fiktion mahdollisuudesta<sup>5</sup>.

Tämän ajatuksen valossa onkin paikallaan kysyä: mitä 13-vuotias Briony tekee anastaessaan ja lukiessaan hänelle kuulumattoman kirjeen?

Ensimmäisenä mieleen tuleva vastaus on vain pintaraapaisu kirjetematiikan syvällisestä merkityksestä: Briony lukee hänelle kuulumattoman kirjeen ja pääsee kirjeen kautta osaksi toisten ihmisten halun jännitettä. Näin hän saa paitsi näkymän kokonaan toisten ihmisten tietoisuuteen, myös ääneen lausumattoman ymmärryksen lukuisten eri ihmisten tiedostamattomien ehtymättömästä laajuudesta. Lukiessaan kirjeen

---

<sup>4</sup> ”Reaalinen” on Lacanille olennainen käsite. Se ei viittaa todellisuuteen tai realismiin, vaan pikemminkin arvaamattomaan ja alati kätkeytyvään olemiseen sinänsä. Lacan kuvaa sitä ranskan kielen käsitteellä *il y a, eli ”jotakin on”*. Reaalinen solmiutuu erottamattomasti ”symbolisen” ja ”imaginaarisen” kanssa. Tarkasteten näitä kolmea ulottuvuutta syvällisesti tutkielmani kolmannessa analyysiluvussa, mutta avaan tässä kohtaa tätä kolmikkoa siteeraamalla ranskalaisen Françoise Dossin *Strukturalismin historia* –teoksessa (Tutkijaliitto, 2011, suom. Anna Helle) sille antamaa luonnehdintaa: ”Lacanille reaalinen oli ”saastainen” (*im-monde*), mahdoton. Samalla tavalla kuin heideggerilainen oleminen oli poissa olevasta, Lacanin reaalinen oli todellisuuden olemisen puutetta. (...) Kolmikko (RSI) jäsenyi subjektissa loputtomaksi merkitseväksi ketjuksi, joka kiertyi saavuttamattoman reaalisen alkuperäisen puutteen ympärille.” (Dosse, 1992/2011, 159)

<sup>5</sup> Lacan toteaa *Écrits* –teoksessaan Sigmund Freudin ajattelua mukaillen, että symbolinen järjestys – yksinkertaistettuna siis kieli – konstituoii subjektin, eli että subjektia ei ole olemassa symbolisen järjestyksen ulkopuolella. Lacanin mukaan Poen kertomuksen tärkein anti onkin jäljittää sitä tapaa, jolla signifioijan eli merkitsijän reitti määrää subjektia. Kaunokirjallisuus tuo tämän Lacanin mukaan paremmin esiin kuin pelkkä todellisten psykodynaamisten jännitteiden tarkastelu. Fiktiivinen tarina tuo esiin symbolisen välttämättömyyden puhtaammin, sillä voidaan uskoa, että sitä hallitsee arbitraarisuus. (Kurki, 2002, 55) Palaan tähän tematiikkaan kolmannessa analyysiluvussani, kun selvitan tarkemmin kirjeen, reaalisen, taiteilijahybrin ja *jouissance*en nyansseja ja niiden yhteyttä Brionyn kirjailijuuteen ja kehityskertomukseen.



Briony yhtäältä oivaltaa, että hän voi yrittää anastaa toisten kokeman singulaarin olemassaolon osaksi omaa kaunokirjallista projektiaan, ja toisaalta ei oivalla, että hanke on mahdoton.

Lukijan Briony Tallisista ja hänen kerrontansa motiiveista saama vaikutelma ei kaiken kaikkiaan ole vakaa, vaan huokuva: *Atonementin* kerrontaratkaisu huojuttaa tunnettuja kerronnallisia elementtejä. Syynä tähän on Brionyn itsensä noudattama kerronnan etiikka. Hän on vastuussa romaanin ensimmäisen osan kerronnan nyansseista sekä siitä, että Robbie esitetään sekä hyvänä ja jalona miehenä, jolle kukaan ei halua mitään pahaa. Nuori Brionykin ennen muuta ihailee Robbieta. Silti Briony yhtä kaikki tuhoaa Robbien väärällä todistuksellaan, vaikka haluaakin puhdistaa Robbien maineen elämänmittaisella fiktiollaan. Briony siis on vastuussa paitsi tuhosta, myös tuhoamisensa systemaattisesta ja perusteellisesta sovittamisyrityksestä, joka on lukijan silmien edessä sivu sivulta auki kiertyvä *Atonement*.

Jos ollaan uskollisia lacanilaiselle luennalle, ajatus siitä, että Briony sekä asettaa lain, rikkoo lakia että myös langettaa itselleen tuomion lainrikkomuksesta, nimittäin vuosikymmenisen kaunokirjallisen sovittamisen ikeessä riutumisen, myönnetään samalla, että Briony on tyystin laille alistumaton transgressiivinen hahmo: hänellä on vain oma lakinsa. Tällöin joudutaan äkkiarvaamatta jo lähelle lacanilaista psykoosin määritelmää: Lacanin kolmesta subjektin tavasta olla<sup>6</sup> psykoottinen on se, jossa ei altistuta laille - ei kielelle, ei toisten ihmisten toiseuksille, ei todellisuuden lainalaisuuksille - miltään osin.

Paljon kiinnostavampaa kuin ajatella Brionya lacanilaisittain psykoottisena hahmona on kuitenkin paikantaa hänen transgressionsa taiteilijahybriseksi. Ensimmäisen osan kaksi perustavinta kohtausta, jotka esittelen tarkemmin myöhemmin, ns. ”suihkulähdekohtaus” sekä Robbien Cecilialle lähettämän suorasukaisen kirjeen varastamisen ja lukemisen kohtaus avaavat Brionyn eteen fiktion mahdollisuudet, jotka hän käyttää monin tavoin. Ensin hän hyödyntää kirjevarkautta hahmojen välisen halutalouden uudelleen järjestämiseen. Sitten hän lausuu Robbiesta väärän todistuksen, vaikka tietääkin itse, että hänen oma fiktionnälkensä ohjaa hänen todistustaan. Tämän jälkeen Briony kuluttaa koko elämänsä fiktiiviseen pidennettyyn kirjeeseen, eli romaanin kirjoittamiseen, jonka oikeutuksena on tunnustaminen ja näennäinen sovittaminen, vaikka teoksen kirjoittamisen todellinen motiivi on sama kuin se, mikä alun perinkin johti väärän todistuksen lausumiseen: sepitteen nälkä.

Brionyn metatasolla sijaitseminen, niin illusorista kuin se onkin, on tässä tutkielmassa erityiskiinnostuksenkohteeni. Esitän, että Brionyn sijaitseminen lain rajalla takaa hänelle luuloitellun

---

<sup>6</sup> Heta Rundgren kuvaa lacanilaista subjektiteoriaa seuraavasti: ”*Reaalinen* on traumaattista itsessään, jotakin, jota vastaan ihmisen on puolustauduttava. Psykoanalyttisessä teoriassa ihmiset voidaan jakaa kolmeen kategoriaan: neuroosi, perversio ja psykoosi määrittelevät ihmispsykyen erilaisia muodostumistapoja ja samalla myös erilaisia puolustautumiskeinoja reaalista vastaan. Lacanille subjekti ja subjektin todellisuus on lopulta kutoutunut paitsi symbolisen ja imaginaarisen myös reaalisen ”langoista”.” (Rundgren, 2007, 18)

metanäkymän kaikkeen elettyyn, metanäkymän, jota hän voi vaalia vuosien aikana timantiksi hiomansa teoksen, *Atonementin*, kautta. Itselle uskoteltu metanäkymä osa Brionyn taiteilijahybristä – ja samalla osa Ian McEwanin metafiktion etiikkaa. Ranskalainen filosofi Jacques Derrida on kritisoinut lacanilaista analyysia Poen ”The Purloined Letter” –novellista huomauttamalla, että Lacan unohtaa kirjoittamisen ja tekstin lukemisen ulottuvuudet. (ks. esim. Derrida, ”The Purveyor of the Truth” trans. Alan Bass, teoksessa *The Purloined Poe*, 1995) Derrida toteaa, että se kolmio, jonka Lacan novellin henkilösuhteista tekee, tuntuu olettavan ulkopisteen, josta dynamiikkaa tarkastellaan. Lacan vaikuttaa Derridan mukaan viittavan muutamassa Poe-luentonsa kohdassa kirjailijaan, joka avaa eteemme ”Varastetun kirjeen” tematiikan, mutta sivuuttaa kysymyksen pian tarpeettomana. Derrida kysyy, miksi kehys, jota korostetaan itse novellissa, on Lacanille sivuseikka. On kuin juuri tekstuaalisen metatason sulkeistaminen takaisi Lacanille metanäkymän varastetun kirjeen dynamiikan kolmioon. Kuitenkaan meillä ei ole pääsyä kielen ulkopuolelle metakieleen: kolmiosta ei ole näkymää ulos<sup>7</sup>.

Hyödynnän analyysissani Derridan Lacan-kritiikkiä ja kiinnitän erityishuomioni metanäkymän janoon. Juuri tämä hybrinen olettama metatasosta on huomioni keskipisteessä: Briony sijaitsee mielestään sekä kielen ulottumattomissa että kielen näköalapaikalla, ja kuvittelee voivansa anastaa toisten ihmisten keskinäiset merkitykset osaksi omaa fiktiivistä hankettaan. Kysynkin tässä tutkielmassa Brionyn metatasolla sijaitsemisen mieltä ja etiikkaa, ja rinnastan Brionyn metafiktion kolmannessa analyysiluvussani autofiktioon, jonka keskeisimpiä määritelmiä on autofiktio tutkimuksen mukaan juuri metafiktiivisyys, ja joka lacanilaisittain nähtynä on perversiivistä kaikkien tulkintojen omimista ja pakenemista yksityisen fetissin suojiin. Autofiktio perinteisen, Serge Doubrovskyn sille antaman psykoanalyttisesti latautuneen merkityksen mukaan totuutta ei voi kirjoittaa tekstiin kuin vahingossa; ”totuus” on autofiktiossa kaikki se tiedostamaton materiaali, joka omaelämäkerrallisesta mutta fiktiolle avautuvassa kirjoittamisessa pikemminkin kirjoittautuu teokseen kuin tulee intentionaalisesti kirjoitetuksi. (Doubrovsky 1977, 10; Doubrovsky 1993; Doubrovsky & Ireland 1993, 44–46; Colonna 2004 / sit. Koivisto, 2011, 12)

Doubrovskylainen määritelmä autofiktiosta tangeeraa lacanilaista määritelmää kirjeestä Poen ”The Purloined Letterissä”. Molemmissa on kyse imaginaarisesta ja symbolisesta ja vielä lisäksi jostain muusta. Kirjeen kohdalla kolmas elementti on lacanin vaikeasti määritettävä käsite ”reaalinen”. Miten Brionyn elämänmittainen teos sitten eroaa kirjeestä? Vastaukseni, jonka tulen esittämään kolmannessa analyysiluvussani, on, että toisin kuin kirje, Brionyn *Atonement* yrittää vastata hyvin tarkasti varastetun kirjeen avaamaan kysymykseen fiktion mahdollisuudesta, ja vastaus on fiktion toteuttamisyritys, se romaani, jota me luemme *Atonementina*.

---

<sup>7</sup> Janne Kurki korostaa, että myöskään Lacan ei oleta metakieltä mahdolliseksi ja huomauttaa, että Derridan kysymyksenasettelut, niin tärkeitä kuin ovatkin, eivät tyhjennä Lacanin omia kysymyksenasetteluja (Kurki, 2002, 76).

Hivenen uhkarohkeasti tulen myös väittämään, että moottorina Brionyn hybrikselle on *jouissance*. *Jouissance* on se lacanilainen myyttinen yhteys olemiseen, jonka lain alle asettuva subjekti yleensä menettää ”sub-jektoitumisessaan” eli symboliselle rekisterille alistumisessa. (Kurki, 2002, 30) Koska Briony ei altistu symboliselle rekisterille kuten kuka tahansa, vaan omii kielen fiktionsa käyttöön, tulen väittämään, että hänellä on ainakin luuloiteltu yhteys *jouissanceen*.

Laajennan tämän analyysin luuloitellusta metatasosta koskemaan taiteilijahybristä ylipäänsä elämässä, fiktiossa ja ennen muuta autofiktiossa. Kuten Heta Pyrhönen korostaa kirjeteemaa koskevassa *Atonement*-luennassaan, Brionyn keskeinen rikkomus koskee näennäistä sovittamista: hän tuo toisten ihmisten intimitetin julki fiktion oikeutuksella, ja toisaalta hän kätkee oman intimiteettinsä saman fiktion suojiin. Kirjoittaessaan tunnustus- ja sovitusteoksen Briony on altistuvinaan yleisön tuomiolle, mutta koska romaani julkaistaan vasta postuumisti, hän ainoastaan hellii ja vaalii omaa kiinni jäämisen mahdollisuuttaan katumuksen sävyttämän sovitusteoksensa rikkomattomassa suojassa.

Onko Brionylle sitten mahdollista koskaan antaa anteeksi, vaikka hänen sovitusta hakeva teoksensa osoittautuikin pikemminkin omaa eheyttään vaalivaksi fetissiksi kuin todelliselle yleisölle suuntautuvaksi julkiseksi anteeksipyynnöksi? Voiko kaunokirjallisella tunnustuksella koskaan saada anteeksi tosielämän rikkomuksia? Voiko kirjallisuus koskaan olla etiikkaa?

Nämä kysymykset alustavat tutkimuskysymykseni kolmatta ja viimeistä osaa, ja näiden myötä avaan lopulta tunnustusteoksensa itseautorisoituun kehään sulkeutuneelle kirjailijalle metaforisen pakotien fetissiteoksen piiristä.

Kuten olen esittänyt, *Atonement* voidaan lukea yhtäältä lacanilaisesta näkökulmasta Brionyn matkana psykoottisesta subjektiudesta perversiivisen kautta kohti neuroottista, eli ns. normaalia subjektiutta, eli lain tunnistavaa ja tunnustavaa ja sille alisteista ihmisyyttä. Toisaalta se voidaan lukea filosofi Emmanuel Levinasin etiikkaa silmälläpitäen: Brionyn matka kirjailijana ja ihmisenä on matka totalisoivasta sanottuun (*le dit*) sitoutumisesta eettisempään, radikaalisti toisten ihmisten toiseuksille avautuvaan sanomisen (*le dire*) tilaan<sup>8</sup>.

Koska en halua hylätä Brionya – hybristä taiteilijaa – fetissinsä uumeniin, jäljitän lacanilaisen analyysini jälkeen Brionyn puolesta anteeksi saamisen mahdollisuutta peilaamalla *Atonementia* filosofi Emmanuel Levinasin etiikkaa vasten. Tämä muodostaa tutkimuskysymykseni kolmannen osan, sen, miten fetissiteoksesta

---

<sup>8</sup> Emmanuel Levinas kehittelee sanotun ja sanomisen välistä erottelua koko uransa ajan, mutta paneutuu aiheeseen ennen muuta toisessa pääteoksessaan *Autrement qu' être ou au-delà de l' essence* (1978).

on mahdollista siirtyä etiikkaan. Tutkin sitä, miten Briony teoksen kolmannessa osassa lopulta tunnistaa toisten ihmisten absoluuttisen toiseuden ja oppii näkemään toisten kasvot ja lopulta astuu levinasilaisittain eettiseen tilaan. Käytän tässä analyysissani apuna niin *Atonement*-kommentaareja - mm. Kim L. Worthingtonin ja David O'Haran artikkeleita *Atonementista* - kuin Emmanuel Levinasin filosofiaa.

Analyysini jälkeen väitän, että fiktion takaa esiin astuvan kertomuksestaan riisuutuneen minän on mahdollista saada totalisoiva kerrontansa anteeksi vasta, kun hän luopuu fetissistään ja hyväksyy uhriensa toiseuden ja mahdollisen kuolemanhiljaisuuden. Tähän tematiikkaan liittyy myös viime vuosina kirjallisuuskustelussa pinnalla ollut kulttuurisen appropriaation käsite, joka pro gradu -työssäni nousee esiin jo toisten tietoisuuksien esittämisen analyysin yhteydessä. Tutkin myös levinasilaisen etiikan käsitteistöä hyödykseni käyttäen sitä, miten Briony Tallis siirtyy sanotun (*le dit*) piiristä sanomisen (*le dire*) piiriin, ja avautuu eettisesti totalisoivasta kielestä toiseudelle eettisesti avoimeen kieleen.

Pro gradu -työni viimeisessä analyysiluvussa palaan myös tarkastelemaan kahden metafiktion kysymystä ja kehittelen sitä edelleen.<sup>9</sup> Onko 1900-luvun lopun 2000-luvun alun postmoderni, itsetietoinen metafiktio - jota *Atonement* tietyin varauksin edustaa, vaikka avautuukin uudenlaisen metafiktion mahdollisuudelle - erilaista kuin 2010-luvun autofiktiivisiä piirteitä hyödyntävissä romaaneissa esiintyvä metafiktio? Kysymykseni on perusteltu, koska *Atonementia* koskevissa kommentaareissa on pureuduttu toisaalta toisten tietoisuuksien esittämisen ongelmiin - totalisoinnin ja omimisen näkökulmasta - ja toisaalta siihen solipsismin ja egoismin vaaraan, mikä itseoikeutetussa tunnustusdiskurssissa piilee.

*Atonement* - korostetusti juuri Ian McEwanin *Atonement* - kysyy lopulta saman kysymyksen kuin Lacanin analyysi "The Purloined Letterista": onko fiktio ylipäänsä mahdollista, ja millaisin uhrauksin tai ehdoin? Voiko toisten ihmisten tietoisuuksia - ja tiedostamattomia motiiveja - koskaan esittää fiktion keinoin tehden näille täyttä oikeutta, ja mitä tällainen eettinen fiktio voisi olla? McEwanin metafiktio on tämän problematiikan avatessaan aikaansa edellä: sen kysymykset koskevat toisten ihmisten tietoisuuksien esittämisen etiikkaa, tematiikkaa, jonka kulttuurisen appropriaation monivivahteiset ongelmat ovat tuoneet tämän päivän kirjallisuustieteellisten keskusteluiden ytimeen.

---

<sup>9</sup> Uudenlaisen metafiktion kysymys nousee esiin myös David O'Haran tulkinnassa *Atonementista*, mihin viittaaan myöhemmin tarkemmin. O'Hara toteaa *Atonementia* koskevan esseensä aluksi: "... (T)he kind of metafiction being discussed should not be conflated with more traditionally ideological forms that attest to their own fictionality in the name of undermining "realist" illusions. Rather, it will be argued that self-conscious narrative, in the case of McEwan, is oftentimes utilized in order to reassert an *ethical* complex that lies between author and reader, text and world. The fundamental differentiation being made, then, is that between a properly postmodernist metafiction and what might be considered a *restorative* metafiction that works, in a self-justifying manner, toward an affirmation of narrative ethics." (O'Hara, 2011, 75)

Tulkintani mukaan Ian McEwanin *Atonement* ainoastaan esittää kysymyksen eettisen fiktion mahdollisuudesta, mutta ei anna vastausta. Tässä mielessä se on puhdasoppinen, 1990-luvun kirjallisista tendensseistä ammentava postmoderni metafiktio. Koska metafiktion kautta määrittyvän autofiktion ongelmat tulevat esiin Brionyn autofiktiota analysoidessa, luotaan tutkielmani viimeisessä analyysiluvussa kahden eri metafiktion mahdollisuutta. Millaista voisi olla sellainen toisten tietoisuuksien esittämisen ongelmista tietoinen autofiktio, joka yhtäältä onnistuu väistämään tunnustuksellisuudella leikittelevässä autofiktiossa piilevän narsismivaaran ja toisaalta vastaamaan toisten tietoisuuksien omimiseen ja totalisointiin liittyviin vaikeisiin haasteisiin? Nostan esiin muutamia esimerkkejä nykyaufotioista, mm. J.M Coetzeen proosan, joka yhdistää esseistiikkaa, fiktiota ja autofiktiota, sekä Rachel Cuskin autofiktiivisen, metafiktion tuoreella tavalla suhtautuvan romaanitrilogian *Outline* (2014), *Transit* (2017) ja *Kudos* (2018), ja lopuksi ruotsalaisen Jonas Hassen Khemirin romaanin *Allt jag inte minns* (2015), joka on paitsi autofiktiivinen, vastaa myös toisten tietoisuuksien esittämisen haasteeseen kerronnallisesti raikkaalla tavalla. Esitän samalla muutamia levinäiläisen etiikan sävyttämiä huomioita nyky(auto)fiktioissa esiintyvistä sanotun (*le dit*) ja sanomisen (*le dire*) jännitteistä ylipäänsä.

Pro gradu –työni viimeisen analyysiluvun päätös onkin oma yritykseni vastata siihen, miten *Atonementin* herättämiä ja 2010-luvun kirjallisuuskustelussa uudelleen esiin nousseita eettisiä kysymyksiä – muun muassa toiseuksien totalisoinnin ja omimisen problematiikkaa - vasten on mahdollista kirjoittaa eettisesti tiedostavaa fiktiota.

## 2. Kerronnan ulottuvuudet *Atonement*-romaanissa<sup>10</sup>

### 2.1 James Phelanin analyysi epäluotettavasta kerronnasta

Teoksessaan *Living to tell about it – a rhetoric and ethics of character narration* (2005) James Phelan määrittelee kuusi erilaista kertojan epäluotettavuuden muotoa. Phelan haluaa laajentaa Wayne Boothin alun perin esittämää epäluotettavan kertojan määritelmää, joka sitoo henkilökertojan epäluotettavuuden sisäistekijään.<sup>11</sup> Phelan tarttuu Boothin sanaan *deviation*, ”poikkeama”. Hän haluaa sivuuttaa totuudenmukaisesta ja luotettavasta kerronnasta poikkeamisen ajatuksen ja tutkia epäluotettavuutta sinänsä, tutkia erilaisia epäluotettavuuden asteita ja tapoja. Vaikka Phelan vastustaa epäluotettavan kerronnan määrittelyä sisäistekijän intentiosta poikkeamisena, hän ei *Living to Tell about it* –teoksessa hylkää sisäistekijän käsitettä kokonaan, mutta haluaa tarkentaa käsitteen luonnetta oman analyysinsä päätteksi. (Phelan, 2005, s. 31-32) Analysoimalla epäluotettavuutta tarkemmin Phelan haluaa ennen muuta nostaa epäluotettavan kerronnan painoarvoa retorisenä keinona. (Phelan, 2005, s. 50)

Phelanin mukaan kertoja, epäluotettava tai luotettava, toimii yleensä kolmella tavalla: raportoi, tulkitsee ja arvioi. Usein nämä kolme roolia ovat kertomisaktissa samanaikaiset, mutta joskus ne esiintyvät peräkkäin. Epäluotettavan kerronnan tapauksessa tekijän yleisön (”authorial audience”) <sup>12</sup> tehtävä on erottaa epäluotettavan kerronnan läpi sisäistekijän <sup>13</sup> kommunikaatio ja rakentaa tätä kautta luotettavampi ja totuudenmukaisempi tarina kuin se, jonka epäluotettava kertoja välittää. (Phelan, 2005, s.50) Phelanin kuusi epäluotettavuuden ulottuvuutta ovat seuraavat: ”Misreporting, misreading, misevaluating – or what I will call misregarding – and underreporting, underreading, underregarding.” (Phelan, 2005, s. 51)

Epäluotettavuuden tavoista ensimmäinen, jonka tässä suomennan harhaanjohtamiseksi –”väärin raportointi” olisi täsmällinen, joskin kömpelö suomennos - koskee ennen muuta kertojahenkilöhahmon näkökulman kautta kerrottuja henkilöihahmoja, tosiasioita ja tapahtumia ja on Phelanin mukaan tyypillisesti

---

<sup>10</sup> Tutkielmani tämä osuus pohjautuu kandidaatintyöhöni, jonka palautin maaliskuussa 2019.

<sup>11</sup> Phelan määrittelee Boothin käsityksen epäluotettavasta kertojasta näin: ”a character narrator is unreliable when he or she offers an account of some event, person, thought or thing or object in the narrative world that deviates from the account the implied author would offer”.

<sup>12</sup> Phelan puhuu tekijän yleisöstä (”authorial audience”) aktuaalisen kirjailijan ideaalilukijana. Myöhemmin samassa teoksessa Phelan erottelee myös erilaisia lukemisen tapoja ja luotaa niiden vaikutusta epäluotettavuuden tunnistamiseen. Olson (2003) on korostanut lukemisen merkitystä epäluotettavuuden määrittelemisessä sikäli, että hänen näkemyksensä mukaan epäluotettavuuden tunnistaminen vaatii ”kirjaimellisen luennan” sulkeistamista, tietoista siirtymistä signaaleja vastaanottavaan toisenlaiseen lukemiseen.

<sup>13</sup> On kiinnostavaa, mutta osin tulkinnallisesti ristiriitaista, että Phelan todella käyttää boothilaista käsitystä sisäistekijästä, vaikka paikoin kumoaakin koko sisäistekijän käsitteen. Paneudun myöhemmin tarkemmin Phelanin analyysiin *Atonementista*, jossa sisäistekijän käsitteen näyttää korvaavan suoraviivaisempi ajatus aktuaalisesta tekijästä.

seurausta kertojan puutteellisesta tietämyksestä. Se liittyy myös arvoihin ja arvoarvostelmiin ja esiintyy yhdessä kertojan tapahtumista tekemien virhetulkintojen kanssa. (Phelan, 2005, s. 51)

Epäluotettavat henkilöhahmokertojat usein myös lukevat tilanteita väärin (”misreading”). Tästä johtuvat virhetulkinnat paljastavat jotain olennaista kertojien tietämyksestä, havainnointitavasta, arvomaailmasta tai etiikasta. Se, mitä Phelan kutsuu käsitteellä ”misregarding”, on kolmesta ensimmäisestä epäluotettavan kerronnan tavasta monitulkintaisiin. Henkilöhahmokertojalla voi esimerkiksi olla näkemyksiä jostakusta toisesta henkilöahmosta, joiden hän tietää tai tunnustaa olevan epätosia, mutta jotka hän silti syystä tai toisesta allekirjoittaa ja kommunikoi lukijalle tosina tai adekvaatteina.<sup>14</sup> Tilanteiden väärin lukeminen on luonnollisesti sidoksissa tilanteista tehtyihin arvioihin, ja selittää epäluotettavuuden kolmatta ulottuvuutta, virhearviointia (”misevaluating”, ”misregarding”).

Vastaavalla tavalla toimivat Phelanin mukaan myös kolme muuta epäluotettavuuden ulottuvuutta, aliraportointi, alilukeminen ja aliarviointi (underreporting, underreading, underregarding). Ne, kuten virhetulkinnatkin, ovat myös sidoksissa useisiin eri ulottuvuuksiin kerronnassa: sekä siihen miten kertoja kokee muut henkilöahmot ja miten hän näitä havainnoi, että siihen millaisia asioita hän pitää tosiseikkoina ja miten hän tapahtumat ymmärtää ja tulkitsee. ”Alikertomisessa” on luonnollisesti kyse siitä, ettei henkilökertoja raportoi kaikkea saatavilla olevaa informaatiota kerronnassaan. Aliluenta puolestaan koskee sitä että kertoja ei anna tilanteille tai hahmoille tai tapahtumille niiden todellista painoarvoa, ja aliarvottaminen sitä, että kertoja näkee tietyt elementit vähempiarvoisena kertomuksen kokonaisuuden kannalta kuin kuuluisi<sup>15</sup>. Tähdennän vielä, että nämä ovat minun tulkintojani Phelanin nimeämistä kuudesta epäluotettavuuden ulottuvuudesta.

Phelan korostaa, että epäluotettava kertoja on yleensä epäluotettava useammalla kuin yhdellä tavalla ja varioi näitä kuutta epäluotettavuuden tapaa kertomuksensa eri vaiheissa. Kertojan luotettavuuden aste saattaa myös vaihdella ja epäluotettavuus paljastua eri tavoin kerronnan eri kohdissa. (Phelan, 2005, s. 52-53)

Phelan haluaa käyttää kuutta erottelemansa kerronnallisen epäluotettavuuden tyyppiä työkaluna epäluotettavuuden tarkastelussa. Hän haluaa tuoda erottelullaan esiin, että kysymys kertojan luotettavuudesta

---

<sup>14</sup> Phelan analysoi epäluotettavuutta ja sisäistekijää ennen muuta tulkitsemalla Kazuo Ishiguron romaania *Remains of the Day* (1989), jonka hän kertoo vaikuttaneen omiin käsityksiinsä niin sisäistekijästä kuin epäluotettavasta kertojastakin, ellei suorastaan muuttaneen hänen käsityksiään näistä. *Remains of the day* kertoo natseja sympatiseeraavasta linnanherrasta esimiehelleen uskollisen hovimestarin näkökulman kautta. Phelan puhuu esimerkiksi misregarding-ulottuvuutta analysoidessaan henkilöahmokertoja Stevensin valheellisista näkemyksistä, joita tämä esittää työnantajastaan Lordi Darlingtonista. Stevensin mukaan lordi oli ”korkeamoraalinen herrasmies”. Lukijan tehtävä on jäljittää Stevensin ”väärä todistus” esimiehestään ja aistia Stevensin itsekin tietävän tämän. Viime kädessä Stevensin arvoarvostelma esimiehestään paikantuu lukijan tulkinnassa vääräksi historiallisten tosiseikkojen valossa; kuinka korkeamoraalinen herrasmies yksikään natsi voi olla?

<sup>15</sup> Phelan haluaa korostaa, että kaikki kertomatta jättäminen ei ole epäluotettavaa kerrontaa; esimerkiksi elliptinen aukko kertomuksessa voi olla luotettavan kerronnan piirre, vaikkakin se määritelmällisesti ali-informoi ja jättää asioita lukijan tulkittavaksi. (Phelan, 2005, s. 52)

on eräänlainen spektri, jossa voi erottaa monia sävyjä ja intentioita sen sijaan että tuomittaisiin kertoja yksioikoisen epäluotettavaksi tai luotettavaksi. (Phelan, 2005, s. 53)

Analysoin seuraavaksi Ian McEwanin *Atonementin* kerrontaa käyttäen apunani phelanilaista epäluotettavuusspektriä kaikessa sen joustavuudessa ja varioituvuudessa.

*Atonement* on epäluotettavan kerronnan hybridiesimerkki. Se sisältää kyllä Phelanin mainitseman epäluotettavan henkilöhahmokertojan, nimittäin Briony Tallisin, mutta kertomus paljastuu Brionyn suodattamaksi vasta romaanin neljännessä osassa. Romaanin kolme aiempaa osaa voi lukea ilman varauksia kerronnan epäluotettavuudesta; niiden aikana Briony on yksi romaanin vapaan epäsuoran esityksen kautta kerrotuista näkökulmahenkilöistä muiden joukossa, ei minä-kertoja. Ainoastaan pienet, usein ironian keinoin esiin tuotavat vihjeet paljastavat Brionyn erityisroolin kertomuksen kannalta.<sup>16</sup>

## 2.2 Kerronnan epäluotettavuus *Atonementissa*

Sen lisäksi että Ian McEwanin *Atonement* on viittaustasoiltaan kerroksellinen teos, se jakautuu moneen osaan myös juonenkuljetukseltaan. Osia on yhteensä neljä. Ian McEwanin romaani *Atonement* pitää sisälittää myös toisen teoksen: vanhan kirjailija-Brionyn kirjoittaman, kolmeosaisen *Atonement*-romaanin. Romaanin neljännessä, vuoteen 1999 sijoittuvassa osassa paljastuu, että Briony on kirjoittanut kolme ensimmäistä osaa, ja tehnyt kolmannen osan lopusta ”onnellisen” sovittaakseen vuosia sitten tekemänsä virhetulkinnan ja väärän todistuksen, jolla on ollut vaikutusta useiden hänen läheistensä elämään – ja mitä ilmeisimmin myös heidän kuolemaansa. Neljännessä osassa lukija kokee järkytyksen: se, mitä hänen annettiin tarinankerronnan kuluessa ymmärtää, ei pidäkään paikkaansa. Onnellinen loppu, sovituksen toteuttaminen ja anteeksiannon ja anteeksi saamisen tapahtuma, ovat kaikki vanhan kirjailija-Brionyn seipitettä.

Ian McEwan rakentaa *Atonementilla* kokonaisuutta, jossa jokainen yksittäinen osa edustaa tiettyä kirjallisuudenlajia. Ensimmäisessä osassa näyttäytyy englantilaisen klassisen dekkarikirjallisuuden genre ja toisaalta virginiawoolfilainen henkilöhahmojen sisäisiä mielenliikkeitä jäljittävä tajunnanvirtaperinne, toisessa osassa genrenä on sotakirjallisuus, kolmannessa osa saa jo metafikttiivisen potsmodernin romaanin piirteitä, vaikka kehitysromaanimaisuus onkin sen vallitseva genre. Neljäs osa muuttuu itsetietoiseksi proosaksi samalla kun metafiktion kaikki ulottuvuudet paljastuvat. Virginia Woolfin proosaan viittaa myös ensimmäisen osan kerronnallinen tyylikeino liikkua hahmon psyykestä toiseen näkökulmavaihdosta erityisesti korostamatta. Tästä vihjeenä toimii Brionyn tuskastunut lause, jonka hän huudahtaa sisarelleen

---

<sup>16</sup> Palaan tutkielmassani myöhemmin siihen, miksi *Atonementin* kerrontaeettisessä analyysissä on olennaista, että lopulta se, joka paljastaa kerronnan epäluotettavuuden, on Briony itse, ja vieläpä yhtä aikaa sovittamiseleensä paljastumisen kanssa. Phelan tuntuu epäluotettavuutta analysoidessaan korostavan lukijan roolia kertojan epäluotettavuuden paljastamisessa; esimerkiksi Ishiguron Stevens paljastuu epäluotettavana kertojana vain lukijalle, ei lainkaan teoksen sisällä toisille hahmoille tai itselleen.



Arabella-näytelmänsä harjoitusten epäonnistuttua, tajuttuaan, että psykologisesti jokaiselle henkilöhahmolle tilaa antava novelli olisi ollut Arabellan koettelemuksiinkin paljon toimivampi jäsennysmuoto: "It's the wrong genre! She pronounced it, as she thought, in the French way, monosyllabically, but without quite getting her tongue round the 'r'. (p. 45)

Näytelmä siis on sekä Arabella-fiktioon että parhaillaan kehkeytyviin tapahtumiinkin väärä genre; oikea genre Brionyn mielestä on woolfilainen, psykologinen tajunnanvirran mukana jokaisen henkilöhahmon toiveita ja motiiveja vuorotellen kartoittava tyyllilaji. Tämän Briony tajuaa hiukan myöhemmin, ja haluaa kirjoittaa parhaillaan kehkeytyvistä tapahtumista juuri tässä genressä. Toisaalta Ian McEwanin teoksen toinen, Robbieta toisessa maailmansodassa kuvaava osa, sijoittuu sotakirjallisuuden lajityyppiin. Kolmannessa osassa kuvataan Brionya sairaanhoitajaoppilana lontoolaisessa sairaalassa. Tässä osassa romaani saa kasvu- ja kehitysromaanin piirteitä ja jo kohosteisia metafiction ulottuvuuksia – Brionyn kuvataan kirjoittavan nuoruuteensa sijoittuvaa teosta. Neljäs, vuoteen 1999 sijoittuvassa osassa lukijan ”jekutus” paljastuu: lukijan lukema teos on Brionyn vuosikausia hioma kokonaisuus.

Romaanin ensimmäisessä osassa tapahtumat punoutuvat Tallisien Englannin maaseutukartanossa useiden henkilöiden välille. Vaivihkaisessa kerronnallisessa keskiössä on – näkökulmavaihtelusta huolimatta – koko ajan Briony Tallis. Tapahtumia kuvataan silti lähes jokaisen henkilön näkökulmasta, ennen muuta nuoren Brionyn, tämän äidin Emilyn, Brionyn vanhemman sisaren Cecilian ja perheen pitkäaikaisen taloudenhoitajan pojan, Robbien. Näkökulman saavat kuitenkin myös mm. Brionyn serkku Lola ja Leonin liikemiesystävä Paul Marshall. Näkökulmat<sup>17</sup> liukuvat henkilöstä toiseen jopa tietyn kohtauksen – toisinaan jopa kappaleen – sisällä.

Brionyn vanhempi sisar, 23-vuotias Cecilia, on kyllästynyt kesäloman viettoon ja vaeltelee pitkästyneenä vanhempiensa talossa pohtien tulevaisuuttaan. Talossa viettävät vastentahtoisesti vanhempiensa aviokriisin vuoksi aikaansa myös Brionyn kolme serkkua, viisitoistavuotias Lola sekä kahdeksanvuotiaat Jackson ja Pierrot. Taloon saapuu myös Brionyn ja Cecilian Lontoossa opiskeleva vanhempi veli Leon sekä tämän ystävä Paul Marshall. Perheen arvovaltainen isä on romaanin alussa työmatkalla. Äiti Emily puolestaan kärsii romaanin alkusivuilla migreenistä omassa makuuhuoneessaan, ja on - Brionyn näytelmäkäsikirjoituksen kommentointia lukuun ottamatta - ”poissa pelistä”. Tämä on yksi draamallinen tekijä: Vanhempien valvova katse on herpaantunut, ja perheen lasten ja vieraiden välinen draama pääsee kehkeytymään huippuunsa. Vanhempien poissaolo avaa Tallisien kartanon myös Brionyn fiktiivisten kuvitelmiin temmellyskentäksi. Äidin ja isän poissa ollessa talossa läsnä olevat henkilöt näyttäytyvät hänelle muokattavana materiaalina. Tämä todetaankin varsin kirjaimellisesti kohtauksessa, jossa Briony jakaa

---

<sup>17</sup> Tarkennan tätä seuraavassa alaluvussa, kun kiinnitän huomioni fokalisaatiovaihteluun nojaten Gérard Genetten teoriaan fokalisaatiosta ja Shlomith Rimmon-Kenanin teoriaan kerronnan faseteista.

mielessään näytelmänsä osia serkuilleen, ja on tyytymätön näiden ulkoisen olemukseen roolien toteuttamisen kannalta.

Phelanin mainitsemat kolme ensimmäistä, virheelliseen raportointiin, virheellisiin arvostelmiin ja virheellisiin tulkintoihin pohjautuvaa epäluotettavan kerronnan ulottuvuutta ovat teoksen ensimmäisessä osassa vallitsevia; Briony on lapsi, ja hänen lapsenmielistä maailmantulkintaansa korostetaan monessa yhteydessä. Phelanilaisittain ilmaistuna Brionyn tieto sekä itsestään että maailmasta ja muista ihmisistä on nuoren iän vuoksi niin rajallista, että hänen jäsennyksensä kaikesta kokemastaan on epäluotettava. Kuten edellä mainitsin, teoksen ensimmäinen osa on epäluotettavuusanalyysin kannalta kuitenkin monimutkainen, koska Brionyn tietämättömyys ja lapsenmielisyys kaksoisvalotetaan aikuisen kirjailija-Brionyn elämäntutkimuksen pohjalta – lähinnä ironian ja prolepsiksen keinoin – eikä lukija vielä tiedä rakenteesta muuta kuin sen minkä aistii kerronnan sävystä. Epäluotettava kerronta näyttäytyy ainoastaan ironian ja lapsi-Brionyn osakseen saaman huomattavan tarkan luonneanalyysin kautta. Brionyn värisevää ja melodramaattista taiteilijasielua kuvataan jo ensimmäisissä luvussa toistuvasti ironian läpi.

*Atonement* alkaa kirjoittamisen vimman ja voiman – toisin sanoen hybriksen – kuvaamisesta kolmetoistavuotiaan Brionyn luomispuuskan kautta; Briony uskoo kirjoittavansa ikimuistettavaa näytelmää nimeltä *The Trials of Arabella*. Mainitaan, että kirjoittaminen saa hänet unohtamaan mm. syömisen.

The play (...) was written by her in a two-day tempest of composition (...) At some moments chilling, at others desperately sad, the play told a tale of the heart whose message, conveyed in a rhyming prologue, was that love which did not build in a foundation on a good sense was doomed<sup>18</sup>. (p. 3)

Jo tässä on ensimmäinen vihje kolmetoistavuotiaan Brionyn maailman jäsentämisen tapaan. Tämä sama periaate osoittautuu myöhemmin nimenomaan hänen hybriksensä ja traagisen virheensä perustaksi: hän tuomitsee Cecilian ja Robbien suhteen ajatellen ettei se ole järkevää rakkautta, vaan pikemminkin hulluutta. ”Maanikko” on sana jolla hän kuvaa Robbieta, ja tekee Ceciliasta mielessään Robbien uhrin.

Briony tekee myös itsestään Robbien uhrin. Jos romaani tulkitaan kokonaisen lukukokemuksen jälkeen, kaiken romaanin antaman tiedon valossa, vanha Briony kutsuu kerronnan avulla lukijaa tulkitsemaan oman positionsa myös romanttiseksi, omat tekonsa ”hillittömän rakkauteen heittäytymisen” teoiksi. Jos *The Trials of Arabella* muodostaa *Atonementiin* ensimmäisen teos teoksen sisällä -rakenteen, näin voidaan ajatella. Toisaalta tässä, Brionyn varhaisnuoruuden suhteessa Robbieen, on kerronnallinen häilymä tai sumenema. Ei ole aivan selvää, onko Brionyn suhde Robbieen kuin pikkusisaren suhde veljeensä vai onko se viatonta

---

<sup>18</sup> Tämä sitaatti on esimerkki myös *Atonementin* Jane Austen –viittauksista: Ian McEwan on haastattelussa todennut *Atonementin* olevan hänen Jane Austen –romaaninsa. Vastaavia kuvauksia voi pitää myös intertekstuaalisina vihjeinä romaanin metafiktiivisyydestä, kuten Brian Finney toteaa. Paneudun näihin vihjeisiin tuonnempana.

esipuberteetillista rakkautta. Virhe, jonka Briony tekee, on purismissaan, syyttävyydessään ja näennäisessä siveellisyydessään pikemminkin hänen piiloteltuja, Robbieta kohtaan tuntemiaan seksuaalisia tunteitaan alleviivaava kuin pelkästään hänen eroottis-romanttista viattomuuttaan ilmaiseva. Tähän vihjataan jo alun kuvauksessa *The Trials of Arabellasta*. Vanhalle Brionylle, kirjailijalle, Arabella on Briony itse, kun taas kolmetoistavuotiaalle Brionylle Arabella on on sovituksen kantakuva. Juuri *The Trials of Arabellan* muoto toimii Brionyn periaatteellisenä eettisenä ohjenuorana hänen tuomitessaan Cecilian kiihkon ja hillittömän rakkauden Robbieen. Tarkemmin sanottuna Briony ei edes suostu näkemään Cecilian rakkautta rakkautena, sillä hän uskoo ainoastaan rakkauden ”järjelliseen muotoon” niin kuin hän näytelmänsä päähenkilön kautta väitti.

Lempeän ironisen näytelmän kuvauksen lisäksi teoksen ensimmäisillä sivuilla merkillepantavaa on myös se, mitä näytelmästä sisällöllisesti kerrotaan (sekä tietenkin se, *miten* sisältö kuvataan). Arabella, näytelmän sankaritar kuvataan ”hillittömänä” ja rakkauteen ”heittäytyvänä”.

Kerronta kutsuu toisaalta lukijaa tulkitsemaan Brionyn tuomitsevuutta juuri Arabellan tuplafiktiivisen - tai jopa triplafiktiivisen - hahmon läpi. Nuori Briony on valmis tuomitsemaan Cecilian, valmis kieltäytymään näkemästä Cecilian kiihkoa. Kerronnan lukemista ohjaavan diskurssin analyysissä voidaan tietenkin mennä vielä tätäkin pidemmälle: *The Trials of Arabella toimii* myös tulkintarakenteena koko Brionyn teokselle.

Deserted by him and nearly everybody else, bed-bound in a garret, she discovers in herself a sense of humour. (p. 3)

Uhrifantasia vertautuu Brionyn omaan henkilöhahmoon myöhemmin, kun hän kuvatessaan itseään Lontoossa pyrkimässä Cecilian ja Robbien puheille on hyljeksitty ja ulossuljettu, ihminen jonka anteeksipyyntöä ei suostuta ottamaan vastaan. Uhripositio toistuu myös teoksen neljännessä osassa, jossa vanha Briony yrittää sekä selittää että tuomita nuoruudenaikaisen virheensä ja vieläpä sovittaa sen fiktion avulla ja perustella fiktionsa sovittamisluonnetta samalla kun tunnistaa ja tunnustaa sen riittämättömyyden.

Brionyn tarinassa esiintyy myös lääkäri-prinssi, joka pelastaa tytön. Tämä kohtaus, pelastettavaksi antautuminen, tiivistyy symbolisesti kohtaukseen, jossa kolmetoistavuotias Briony heittäytyy lampeen vain, koska haluaa tulla Robbien pelastamaksi. Olennaisinta on se, että kohtauksessa alleviivataan Robbien suuttumusta (”Typerä teko!”) sekä sitä, että nuori Briony on Robbien suuttumuksesta ymmällään, ei tajua omassa dramaattisuudessaan suuttumuksen syytä, on oman draamansa vanki. Tästä draamasta lukija saa vihjeen Brionyn nähdessä suihkulähdekohtauksen – jota analysoin tuonnempana – ikkunan takaa. Brionyn satujen kautta hahmottuvassa maailmanjäsenyyksessä urhea mies pelastaa lampeen heittäytyvän neidon kuolemalta, ja kosii tätä. Suihkulähdekohtauksessa, joka on monien mielestä *Atonementin* avainkohtaus, tämä kaava ei kuitenkaan päde, ja Briony on sekä ymmällään että suuren kirjallisen oivalluksen äärellä.

Voidaan myös ajatella, että Briony imitoi lampeen heittäytyessään uhriutta, vaikka hänen tulisi ennen muuta tunnistaa oma painava subjektiutensa. Samojen sivujen aikana Briony kieltäytyy myös tunnistamasta toisten uhriutta. Silmiinpistävintä tämä on kohtauksessa, jossa hän ei tunnista serkkunsa Lolan mustelmia Paul marshallin aiheuttamiksi, vaikka tietää näiden kahden olleen hetki sitten kaksin.

Uhriuden imitaatio toistuu romaanin myöhemmissä vaiheissa, kenties koko sovittamisensa prosessin ajan: onhan Briony itsekin oman totalisoivan tarinansa vanki, sillä, kuten hän itse romaanin lopussa toteaa, kertomus lapsena annetusta väärästä todistuksesta ja sen sovittamisyrtyksestä on hänen ainoa tarinansa, se, mitä hän on koko elämänsä ajan yrittänyt kertoa. Tämän kautta tulee myös muotoilluksi olennainen kysymys tutkielmani kannalta: millä tavoin kirjailijan elämää imitoiva, mutta sen tapahtumia hybrisesti varioiva etiikka tulee *Atonement*-romaanissa perustelluksi? Toimiiko Brionyn romaani paitsi sovituksena, myös perusteluna hänen luonteenlaadulleen ja luonteenlaadustaan kumpuavalle kirjailijuudelleen siten, että koko hänen elämänmittainen virheensä tehdään kaunokirjallisen kerronnan avulla ymmärrettäväksi ja siten oikeutetuksi?

Healed by him, Arabella chooses judiciously this time, and is rewarded by reconciliation with her family and a wedding with the medical prince on a 'windy sunlit day in spring'.

Kohdan lainausmerkit korostavat ironisen kerronnan sävyä. Olennaista on myös maininta ”palkintona on pääsy takaisin kotiväen suosioon”. Siihenhän Briony itse myöhemmin sairaanhoitajaoppilana pyrkii. Sovitukseen, pääsyyn ”takaisin kotiväen [ennen muuta Cecilian] suosioon.”

Ensimmäisen kymmenen sivun aikana annetaan valtavasti vihjeitä koko tarinan – ja itse *Atonement* -teoksen tulkitsemiseen. Mainitaan, että Briony kirjoittaa Arabella -näytelmää nimenomaan Lontoosta kyläilemään tulossa olevalle veljelleen Leonille. Näytelmän on tarkoitus saada Leon ”järkiinsä”, kunnolliselle tielle.

Her play was not for her cousins, it was for her brother, to celebrate his return, provoke his admiration and guide him away from his careless succession of girlfriends, towards the right form of wife, the one who would persuade him to return to the countryside, the one who would sweetly request Briony's services as a bridesmaid. (p.4)

Edellä mainitussa sitaatissa on esillä nuoren Brionyn kiihkeä samastuminen veljeensä - veljen onni on hänen onnensa. Mikä on Robbien rooli näissä nuoren Brionyn fantasioissa? Miksi Leon on Brionylle siirtymäobjektin kaltaisia merkityksiä kantava henkilö? Kerronta esittää Brionyn voimakkaan ihailun viattomana, mutta toisaalta kerronnan ironinen vire antaa ymmärtää, että Leon on todellakin vain Brionyn näytelmän luuloiteltu yleisö. Sitaatin olennainen sävy liittyy myös Brionyn elättelemiin haaveisiin omasta roolistaan Leonin aviokohtalon masinoimisessa. Leonin kohtalon kliimaksina ovat Brionyn lapsensilmin

nähtynä nimenomaan häät, ja vielä siten, että hän itse saa morsiusneidon arvokkaan roolin. Häät ovat Brionylle paitsi romanttisen – ja järkevän – rakkauden kliimaksi, myös draaman ehdoton huipentuma. Häiden rituaalinomainen rakkauden puhdas esilläolo on järjestystä rakastavalle Brionylle myös tavoitetun onnen ylin merkitysrakenne – ehkä siksi, että häissä kaikki on organisoitua ja hallittua. Avioliittoa Briony ei tietenkään osaa kolmetoistavuotiaan silmin edes kuvitella, eikä se tunnu edustavan hänelle tavoiteltavaa mielikuvaa onnellisuudesta.

Avioero kuuluu Brionylle luonnollisesti kaaoksen piiriin. Kertoja selvittää hiukan myöhemmin Brionyn suhtautumista serkkujensa vanhempien avioeroon. Avioerosta – toisin kuin häistä – ei Brionyn ajattelun mukaan ole kaunokirjallisten pyrkimysten materiaaliksi:

It was a mundane unravelling that could not be reversed, and therefore offered no opportunities to the storyteller: it belonged to the realm of disorder. Marriage was the thing, or rather, a wedding was, with its formal neatness of virtue rewarded, the thrill of its pageantry and banqueting, and dizzy promise of lifelong union. A good wedding was an unacknowledged representation of the as yet unthinkable –sexual bliss. (p. 8-9)

Kertoja on tässä jälkiviisas; vanhan kirjailija-Brionyn ääni puskee kerronnan läpi selvästi. Ensimmäinen merkki vihjeitä viljelevästä kerronnasta esiintyy jo muutamaa sivua aiemmin. Briony näyttää Arabella-näytelmäänsä ylpeänä äidilleen, joka kehuu Brionyn kirjoitus- ja draamataitoja asiaankuuluvan vuolaasti. Kertoja toteaa tämän jälkeen:

Briony was hardly to know it then, but this was the project's highest point of fulfilment. Nothing came near it for satisfaction, all else was dreams and frustration. (p.4)

Tällä kaikkitietävällä lauseella on viittauskohteensa paitsi Arabella-näytelmän harjoittamisen ja esittämisen hankaluuteen, myös itse kirjailijuuteen sinänsä: teoksen luomisessa on aina palkitseva vaihe, jolloin kokonaisuus siintää mielessä hallittuna ja eheänä. Mutta enimmäkseen kirjoittamisen prosessi – niin kuin myös elämä sinänsä, johon lause myös viittaa – pitää sisällään epävarmuutta ja pakenevia merkityksiä. Vanha kirjailija-Briony tietää tämän, ja voi antaa nuorelle itselleen verbaalisia näpäytyksiä. Prolepsiksen<sup>19</sup> eli ennakkoinnin ohella nämä näpäytykset ovat *Atonementin* ensimmäisen osan tärkeintä ainesta: ironiaa.

---

<sup>19</sup> Brian Finney nostaa esiin yhden Genetten määrittelemistä kerrontakeinoista analysoidessaan *Atonementin* ensimmäistä osaa. McEwan (tai Briony!) käyttää siinä Finneyn mukaan paljon kerrontakeinoja jota Genette kutsuu ”temporaaliseksi prolepsikseksi” eli tapahtumien ennakoimiseksi. Genette sanoo Finneyn mukaan, että länsimainen kirjallisuus käyttää tätä kerrontakeinoja säästeliäästi; Finneyn mukaan *Atonement* hyödyntää tätä kerrontatapaa

Brian Finney paikantaa analyysissään romaanin ensimmäisen osan kerronnallisen moniulotteisuuden ennen muuta kohtaukseen, johon romaanissa viitataan toistuvasti otsikolla ”Kaksi hahmoa suihkulähteellä”. Tämä on kohtaus, jossa Robbie ja Cecilia ovat kinastelun jälkeen rikkoneet vaasin, ja pala vaasista on pudonnut suihkulähteeseen. Briony näkee ikkunasta kahden hahmon kiivaan keskustelun ja todistaa, kuinka Cecilia riisuu Robbien katseen alla yhtäkkiä vaatteensa ja sukeltaa lähteeseen. Briony ei ymmärrä näkemäänsä ja yrittää tulkita sitä paitsi tapahtumahetkellä, myös loppuelämänsä ajan. Kohtaus kohoo kantakuvaksi romaanissa ja Brionyn kirjailijanuralla, ja Finneyn mukaan kohtaus ja representaatio siitä myös ilmentävät kirjailija-Brionyn ponnisteluja yrittää löytää juuri oikea tyyli ja tapa kuvata elämää ja sen monimutkaisuutta useiden henkilöiden näkökulmasta. Tässä kohdassa Cecilian kastautuminen suihkulähteeseen rinnastuu selkeästi Brionyn lampeen hyppäämiseen; nuori Briony ei ymmärrä eroa näiden kahden välillä, mutta vanha kirjailija-briony ymmärtää.

Turn back to the thirteen-year-old Briony's immediate reaction to witnessing the scene by the fountain and the narrator's use of temporal prolepsis makes it obvious that Briony is going to have to spend much of her life working at the description of this scene before she can achieve the final multiple focalization of it from three characters' perspectives. (Finney, 2004, 75-76)

This was not a fairytale, this was the real, the adult world in which frogs did not address princesses, and the only messages were those that people sent. It was also a temptation to run to Cecilia's room and demand an explanation. Briony resisted because she wanted to chase in solitude the faint thrill of possibility she had felt before, the elusive excitement at a prospect she was coming close to defining, at least emotionally. The definition would refine itself over the years. She was to concede that she may have attributed more deliberation than was feasible to her thirteen-year-old self. At the time there may have been no precise form of worlds; in fact, she may have experienced nothing more than impatience to begin writing again (p.37-38)

Finney pitää tässä kuvauksessa tärkeimpänä toisaalta juuri ennakoivuutta eli sitä, että kuvaus lapsi-Brionyn tunteista suihkulähdekohtauksen äärellä antaa ymmärtää, että hän tajuaisi vasta myöhemmin kohtauksen ulottuvuudet, ja toisaalta sitä, että Briony haluaa ennen muuta kirjoittaa kokemastaan eikä niinkään saada selkoa siitä mitä lähteellä todella tapahtui vaatimalla tapahtumista selitystä sisareltaan. Ennakointi on Finneyn mukaan laskostettu kuvauksen lomaan, ja samalla kuvaus sisältää vihjeen siitä, että Brionyn on

---

ensimmäisessä osassa kuitenkin jopa kohostetusti ja tällä tavoin asettuu traditiota vastaan. Esimerkiksi: ”Within the half hour Briony would commit her crime.” (p. 146) Finney tulkitsee, että kerronnalliset ennakoinnit ovat Brionyn kerrontaeetoksen aikaansaannosta, hänen vastauksensa myöhemmin, käsikirjoituksen työstämisen vaiheessa saamaansa kritiikkiin romaanikäsitelmänsä liiallisesta viipyilevyydestä ja siitä, ettei hän saisi unohtaa ”yksinkertaisen kertomuksen vetovoimaa”(p.295). (Finney, 2004, 75)

täytynyt kirjoittaa sama kohta yhä uudelleen ja uudelleen ymmärtääkseen tapahtumat ja oman osuutensa niissä. (Finney, 2004, 76)

Finneyn mielestä suihkulähdekohtaus on *Atonementissa* Brionyn kertojuuden ja subjektiuden ja oman tulkinnallisen roolinsa tunnistamisen kantanäyttämö. Ensin Briony luulee Robbien kosivan Ceciliaa, sillä hän muistaa sadun köyhästä puunhakkaajasta, mutta kun Cecilia riisuu vaatteensa ja hyppää lähteeseen poimiakseen vaasinsirpaleen Brionylla ei ole enää ammentaa satujen maailmasta minkäänlaisia tulkinta-avaimia sille mitä hän todistaa. Brionyn kertomuksessa ilmenee häiriö; hukkumiselta pelastamista seuraisi kosinta, mutta polvistumista ei seuraa neidon hyppääminen veteen. Kun Robbie ja Cecilia poistuvat Brionyn näkökentästä, hän tuntee vapautuvansa näiden ennalta-arvaamattomien tapahtumien voiman avulla: ”The truth had become as ghostly as invention” (*Atonement*, p. 39) (Finney, 2004, 79)

Minä kiinnitän suihkulähdekohtauksessa huomiota myös Brionyn lähtökohtaiseen kirjailijalaatuun; Briony ei tässäköön kohtauksessa halua niinkään elää läheistensä rinnalla kuin kirjoittaa: *she wanted to chase in solitude the faint thrill of possibility she had felt before*. Hän haluaa pikemminkin kertoa eli hallita kaikki mahdollisia näkökulmia kuin elää yhtenä minänä muiden joukossa ja antaa toisille tilaa näiden omille kokemuksille, joita muut eivät voi läpikotaisin käsittää. Tarkastelen toisten tietoisuuksien esittämisen ulottuvuuksia tarkemmin tutkielmani toisessa luvussa.

## 2.3 Kaikkietävä kerronta klassisessa realistisessa romaanissa ja *Atonementissa*

Brian Finney paikantaa *Atonementin* ensimmäisen osan kerronnan ilmiöön, jota Gerard Genette kutsuu vaihtuvaksi sisäiseksi fokalisaatioksi. Sisäisessä fokalisaatiossa on Genetelle kolme tasoa: a) Kiinteä (*fixed*), josta Genette antaa esimerkiksi Henry Jamesin *What Maisie New* –romaanin, jossa pysytellään kiinteästi lapsen havaintomaailman piirissä. b) varioituva (*variable*), josta Genette antaa esimerkiksi Gustave Flaubertin *Madame Bovaryn*, ja hahmosta hahmoon siirtyvän fokalisaation. Kolmas sisäisen fokalisaation muoto on Genetelle c) moninainen (*multiple*), josta esimerkkinä hän mainitsee romaanit, joissa sama tapahtuma kerrotaan useaan kertaan eri näkökulmista. (Genette, 1972/1980, 189-190) Fokalisaatio on Genetelle kaiken kaikkiaan keskeinen käsite. Sisäisen fokalisaation lisäksi fokalisaatio voi olla Genetten mukaan myös ulkoista, eli sellaista, jossa päähenkilön teot näyttäytyvät lukijalle ilman että lukija saa tietää hahmon tunteista tai havainnoista tai motiiveista. (Genette, 1972/1980, 190) Mervi Kantokorpi avaa sisäisen fokalisaation käsitettä *Runousopin perusteissa* näin: ”Kertojan kerronta suodattuu aina jonkin ”äänen”, subjektioksi koettavan prisman läpi. Ne kertovan fiktion ongelmat, joita voidaan tarkastella fokalisaation käsitteen avulla, sisältyvät siihen prismaan, perspektiiviin tai näkökulmaan, jonka kautta tai läpi tarina on esitetty tekstissä. (...) Varsinainen yhteys, välittyminen tapahtuu kerronnan voimalla, mutta kerronta

itsessään on fokalisoitunutta eli siihen sisältyy jokin perspektiivi. (Kantokorpi, 1998, 141) ”Focalization is, then, the relation between the vision and that which is ‘seen’, perceived.” (Bal 1997, 142) Mieke Bal haluaa korostaa fokalisaatio-käsitteen käyttökelpoisuutta suhteessa toisiin vastaaviin kerronnan käsitteisiin (esimerkiksi *point of view* tai *narrative perspective*), sillä Balin mukaan ainoastaan fokalisaation käsite tekee erottelun, kuka havaitsee ja kuka puhuu. Balille on kuitenkin selvää, että sekä todellisuudessa että fiktiossa on mahdollista ilmaista toisten ihmisten näkökulma (”vision”) (Bal, 1997, 143) Vaikka *Atonementissa* kaiken taustalla kerrontaa ohjaa Briony, ensimmäisessä osassa vaikuttaa siltä, että fokalisaatio vaihtelee henkilöahmosta toiseen. *Atonementin* analyysin kannalta on olennaista, että Briony vaikuttaa Genetten erottelun perusteella olevan yksi tarinan sisäisistä fokalisoijista, eli hän ja hänen havaintonsa ovat paikannettavissa tarinan maailman sisäpuolelle samoin kuin muut romaanin henkilöt ja heidän havaintonsa on esitetty (Genette, 1972/1980, 189-190 / sit. Kantokorpi, 1998, 141).

Manfred Jahn toteaa, että jos kertovien tekstien rakenteellinen analyysi voitaisiin jakaa kahteen eri kategoriaan, kerronta ja fokalisaatio voisivat olla nämä kaksi. Siinä missä kerronta pitää sisällään ajatuksen yleisöstä, eli tarinan kerronta-aktissa otetaan aina huomioon yleisön yhteistyö kertojan kanssa suhteessa kerrottuun, fokalisaatio alistaa annosteltavan informaation yhteen näkökulmasuodattajaan kerrallaan. Siinä missä oikeussalissa sitoudutaan kertomaan ”koko totuus”, fokalisaatioteoria myöntää havainnoinnin kautta suodattuvan informaation rajallisuuden; sen, ettei kaikkea voida kertoa kokonaisuudessaan. (Jahn, 2007, 94)

Briony on kuitenkin *Atonementissa* kertoja-fokalisoija, joka *yrittää* antaa toisista henkilöahmoista sisäistä fokalisaatiota noudattelevan esityksen. Brian Finney tähdentää, että tämä fokalisaatiota liu’uttava kerrontatapa korostaa *Atonementin* eroa klassisiin realistisiin romaaneihin, joissa kaikkietävä kertoja sananmukaisesti tietää hahmoistaan kaiken ja välittää lukijalle sen, mitä pitää kulloinkin tärkeänä. *Atonementin* ensimmäisessä, toisessa ja kolmannessa osassa voidaan siis tulkita kerronnallisesti olevan kyse pikemminkin näkökulmakerronnasta kuin kaikkietävästä kerronnasta, vaikka näkökulmakerronnan takaa kuuluu kerrontaa ohjaavan ekstrapadiegeettisen kertojan<sup>20</sup> vaikutus.

Brian Finney haluaa tutkia *Atonementia* ennen muuta itsetietoisuuden käsitteen (self-consciousness) kautta, sillä hänen mukaansa kriitikot ovat liian yliolkaisesti pitäneet romaania kerronnaltaan realistisena, kunnes romaanin neljäs osa paljastaa kaiken ”muodikkaasti” viitaavan teokseen itseensä. Finney ei ole kiinnostunut tällaisesta tulkinnasta.

---

<sup>20</sup> Kantokorpi nimeää kaikkietävän kertojan mieluummin ”ekstrapadiegeettiseksi” kertojaksi, koska ”ei ole olemassa mitään tietämisen määrän suuretta, johon verrattuna jokin kertoja olisi ”kaiken tietäjä” tai ”vähemmän tietäjä””. Kantokorpi jatkaa: ”(K)un kertoja hallitsee tarinansa täydelleen ja on sen ulkopuolella, hän on ”vapaa” useista rajoituksista. (Hän) hallitsee menneen, tulevan ja nykyhetken tarinassa. Tila ja paikka eivät myöskään kahlitse kertojaa, vaan hän kykenee kertomaan samanaikaisista tapahtumista eri paikoissa ja tunkeutumaan myös sinne, missä tarinan henkilö tai henkilöt luulevat olevansa yksin.” (Kantokorpi, 1998, 151.)



”But I read this novel as a fiction which is from beginning to end concerned with the making of fiction.”  
(Finney, 2004, 69)

Finneyn mielestä kaikkietävyuden vastustaminen muodon tasolla teoksen ensimmäisessä osassa rinnastuu Brionyn itsepetokseen; Brionyn valhehan syntyy juuri siitä, että hän asettaa itsensä kaikkietävään rooliin suhteessa Tallisien kartanon muihin asukkaisiin ja vieraisiin. Kun myöhemmin paljastuu, että Briony itse on luonut illuusion vaihtuvasta fokalisaatiosta, paljastuu myös hänen sovitussytyksensä: hän yrittää liian myöhään eläytyä jokaisen henkilön sisäiseen maailmaan kaikkietävyyden sijaan, ja tragedia on juuri siinä, ettei tällainen eläytyminen enää sovita aiemman hybrisen ja valheellisen kaikkietävän position virheitä.  
(Finney, 2004, 75)

Huomautan – Finneyn analyysia mukaillen - että juuri tämä kaikkietävyyden ja fokalisaatiovaihdosten välille kasvava jännite on olennainen osa Ian McEwanin *Atonementin* metafiktiota. Fokalisaatiovaihtelu olisi mahdollista myös tulkita suoraan, jättää metafiktio huomiotta, mutta kuten Finney panee merkille, osa *Atonementin* saamista kritiikeistä, joissa romaanin loppua moititaan tyypiesimerkiksi postmodernista kikkailusta, on virheellisesti pitänyt romaanin realistiselta vaikuttavaa ensimmäistä osaa pelkästään realistisena kerrontana. Tämä tulkintatapa on Finneyn mukaan radikaalisti virheellinen. *Atonementin* kerronnassa ei ensimmäisessäkään osassa ole hänen mukaansa kyse realismista. Hän viittaa tulkintaansa painottaakseen romaanin epigrafiin, joka on sitaatti Jane Austenin *Northanger Abbey*stä (1817). Tämä sitaatti pitäisi Finneyn mukaan tulkita yhtä aikaa varoitukseksi ja vihjeeksi tavasta, jolla *Atonementin* kerrontaan olisi syytä suhtautua. (Finney, 2004, 70) Austeninkin romaanissa päähenkilö on Finneyn mukaan ”fiktion uhri” joka sortuu todellisuuden virheelliseen tulkitsemiseen fiktiivisten vaikuttimien takia. Finneyn mukaan Brionyn voi erottaa Austenin päähenkilöstä sen avulla, että Briony tekee fiktion nojaten sekä todellisuuden virhetulkinnan ja myöhemmin yrittää myös fiktion avulla korjata virhetulkintansa kirjoittamalla romaanin *Atonement*. (Finney, 2004, 70)

Finney tähdentää lisäksi, että lukija tutustutetaan Brionyn kirjalliseen kuvittelukykyyn *ennen* Brionyn itsensä esittelemistä: romaanihan alkaa ironisella kuvauksella Brionyn näytelmästä, johon hän on jo harjoituksissa, heti sen kirjoittamisen jälkeen, tyytymätön. (Finney, 2004, 70) Finney haluaa painottaa, että kriitikot, jotka moittivat romaania kirjallisesta kikkailusta, eivät huomioi tätä seikkaa: *Atonement* on heti ensi sivuillaan itsetietoinen romaani. Sen varsinainen aihe, ilmiö jota se syvällisimmin avaa ja analysoi, on itsetietoisuus ja itsetietoisuuden vaarat. (Finney, 2004, 70)

Finney painottaa, että McEwanin proosassa on kautta linjan läsnä diskurssi, joka pakottaa lukijan pitämään varansa suhteessa kertojaan ja kertojan itsetietoisuuteen erotuksena realistisen romaanin perinteestä. Vihjeenä kertovasta minästä – Brionysta – on romaanin ensimmäisen osan ironia sekä genre-viittaukset.  
(Finney, 2004, 71)

Erikseen on lisäksi korostettava, että klassisissa realistisissa romaaneissa kaikkietävä kerronta määrittyy hivenen eri tavoin kuin *Atonementissa*. Klassisesti kaikkietävyys on kiistatonta ekstrapadiegeettisyyttä: kertojan hallinnan tarinan tapahtumiin, aikaan, paikkaan ja henkilöhahmoihin takaa sijaitseminen tarinan ulkopuolella. Brionyn tapaus on toisenlainen, vaikkakin hänen ekstra- ja intradiegeettisyytensä luonne paljastuu kokonaan vasta romaanin neljännessä osassa.

Kaikkietävän kerronnan yhden variaation käyttö onkin mahdollisesti osa *Atonementin* metafiktiivistä apparaattia; se tulisi tulkita Finneyn mainitseman itsetietoisuuden käsitteen läpi osana McEwanin *Atonementin* itsetietoisuutta eli metafiktiota, jota tutkin tarkemmin kolmannessa analyysiluvussa.

## 2.4 Ratkaisematon kysymys sisäistekijästä – henkilökertoja sisäistekijänä kutsuu näyttämölle aktuaalisen tekijän

Kysymys sisäistekijästä on aiheuttanut narratologien keskuudessa kiistoja. Phelan huomauttaa, että aina siitä asti kun Wayne Booth esitteli käsitteen teoksessaan *The Rhetoric of fiction* (1961/1983), sisäistekijän tarpeellisuudesta on kiisteltu. Phelan liittää käsitteen tarpeellisuuden aikalaieskusteluun, jossa lukemistapaa ohjasi yhtäältä persoonattomuuden esteettinen ideaali ja toisaalta vallalla ollut näkemys, jonka mukaan kirjailijan intentioita ei tulisi jäljittää tekstistä lainkaan.<sup>21</sup> (Phelan, 2005, 38) Boothin vastaus uuskiittiselle, tekijän intentiot sulkeistavalle koulukunnalle on Phelanin mielestä nyansoitunut, sillä hän haluaa luoda jatkumon lihaa ja verta olevan kirjailijan ja tekstuaalisen kirjailijan välille korostaessaan samalla sitä, että nämä eivät ole identtiset. Boothin mukaan on välttämätöntä, että kirjailija rakentaa tekstiin toisen itsen (”second self”) joka välittää lukijalle tietyt asenteet, uskomukset ja arvot tekstin kautta (Booth, 1983, 73, 158). Phelan tähdentää, että boothilainen sisäistekijä ei voi valita ollako neutraali vai osallinen, vaan pelkää sen, miten ilmentää osallisuutensa. (Phelan, 2005, 39) Lisäksi hän korostaa, että Boothille tekstuaalinen kirjailija eli sisäistekijä on eettisesti korkeampitasoinen kuin varsinainen, aktuaalinen tekijä. Tätä määritelmää monet teoreetikot ovat Phelanin mukaan arvostelleet, ja liittäneet sisäistekijän mieluummin osaksi tekstin rakennetta<sup>22</sup>. Merkittävimmistä sisäistekijän rakenteellisuutta korostaneista teoreetikoista on

---

<sup>21</sup> Phelan viittaa Whimsattin ja Monroe Beardsleyn kuuluisaan ”intentionharha” –käsitteeseen ja siihen, että kirjailijan intentiot eivät ole tekstin tulkinnassa olennaisia. Tähän ajatteluperinteeseen Boothin määritelmä sisäistekijästä sopii Phelanin mielestä hyvin.

<sup>22</sup> Phelan mainitsee myös Seymour Chatmanin, joka ehdottaa Phelanin mukaan sisäistekijän sisällyttämistä tekstiin ja Gerard Genetten, joka on kritisoinut sisäistekijän käsitettä tarpeettomana, koska kirjailijan (author) ja kertojan (narrator) käsitteet riittävät kuvaamaan kertomisen prosessia; muu on Occamin partaveitsekseksi kutsutun filosofisen periaatteen nojalla turhaa. Toisaalta – Phelanin mukaan – Shlomith Rimmon-Kenan pitää käsitettä relevanttina juuri Chatmanin tarkentamassa merkityksessä, koska sisäistekijä itse on Rimmon-Kenanin mukaan ”äänetön” (voiceless) ja se voidaan

Shlomith Rimmon-Kenanin mukaan Seymour Chatman, joka lausuu sisäistekijästä seuraavaa: ”Sisäistekijä ei toisin kuin kertoja voi kertoa meille mitään. Hänellä, tai itse asiassa sillä, ei ole ääntä, ei suoran viestinnän välineitä. Se opastaa meitä hiljaa, kokonaisuuden rakenteen kautta – kaikin äänin, kaikin keinoin jotka se on katsonut hyväksi saattaa tietoomme.” (Rimmon-kenan, 1983/1999, 111/Chatman, 1978, 148)

James Phelan kommentoi chatmanilaista näkemystä sisäistekijästä (impied author) nasevasti: ”His concept maybe implied, but it’s not really an author.” (Phelan, 2005, 42)

Myös Rimmon-Kenan pitää ongelmallisena Chatmanin mallia, jossa sisäistekijä sijoittuu äänettömänä oletettuna konstuoivana ”hahmona” tekstin sisälle. ”Jos sisäistekijä on pelkkä konstruktio (...) vastakohtana kertojalle, on loogisesti virheellistä sijoittaa se viestintätilanteessa viestin lähettäjän rooliin. (Rimmon-Kenan, 1981/1999, 112) Silti Rimmon-Kenankin pitää sisäistekijän käsitettä olennaisena, koska se vaikuttaa siihen, miten lukijat suhtautuvat kertojaan. Tärkeys korostuu epäluottavan kertojan tapauksessa. Rimmon-Kenan pitää erityisen tärkeänä sitä, että kerronnan analyysissa sisäistekijä ”riisuttaisiin kaikista antropomorfisista piirteistä”, eli sen viittaavuutta aktuaaliseen ”lihaa ja verta” olevaan kirjailijaan yritettäisiin välttää. (Rimmon-Kenan, 1981/1999, 112)

Phelanin mukaan Ansgar F. Nünning on esittänyt ankarimman kritiikin sisäistekijän käsitteelle. Esseessään epäluottavan kertojan tarpeellisuudesta (1997) Nünning ehdottaa koko sisäistekijän käsitteen hylkäämistä, koska jos se on Chatmanin mallin mukainen tekstuaalinen konstruktio, ei ole enää mielekasta käyttää siitä tekijään viittaavaa termiä. Koko käsite muuttuu Nünningille tarpeettomaksi epäselvyyksien vuoksi: Chatman kuvaa sisäislukijaa samalla tavoin tekstuaaliseksi kontruktioksi kuin sisäistekijää, ja jos nämä käsitteet ovat samanlainen osa tekstiä, ei ole mielekasta erotella niitä toisistaan. Sisäistekijän käsitteen tilalle Nünning ehdottaa käsitettä ”structural whole”, joka viittaa tekstin kokonaisuuteen ja on samankaltainen kuin Chatmanin ”text intent” tai Boothin ”completed artistic whole”. Tekstin rakenteellinen kokonaisuus ei kohoa Nünningilla tekstistä, vaan on lukijan rakentama, ja voin täten vaihdella lukijasta toiseen. (Nünning 1997, 95-116 / sit. Phelan, 2005, 42-43)

Monet narratologiset analyysit ottavat kritiikistä huolimatta sisäistekijän analyysinsa lähtökohdaksi. Sisäistekijän käsitteen alkuperäinen kehittäjä Wayne Booth kuvaa sisäistekijää myös kertojan käsitteen kautta. (Booth, 1983, 151). Boothin mukaan myös sellaisissa teoksissa, joissa kertoja ei ole esillä, lukijat muodostavat lukukokemuksessaan käsityksen tietoisuudesta, joka on vastuussa kokonaisteoksen luomisesta. Sisäistekijä on tällöin lukijoiden käsitys sellaisesta toimijasta, joka tekee päätöksen siitä, millainen tarina on – *mitä* kerrotaan ja *miten* kerrotaan. Booth painottaa jokaisessa määritelmäyrityksessään ennen muuta

---

koostaa vain lukuisten muiden äänten kautta tekstistä itsestään. Tähän näkemykseen Phelankin yhtyy: hän pitää sitä turvallisempaa kuin ”toisen itsen” käsitettä (Phelan, 2005, 40)

sisäistekijän moraalista luonnetta: lukukokemuksessa lukija joko onnistuu tai epäonnistuu ”ystävyyden luomisessa sisäistekijän kanssa”.

James Haroldin tulkinnassa Boothin teoriasta tämä perustuu siihen, jakavatko lukija ja sisäistekijä saman moraalisen sensibiliateetin (James Harold, 2005, 2)<sup>23</sup>

Haroldin *Atonement*-analyysin keskeisin oivallus koskee lukukokemusta ajallisena prosessina: Haroldin mukaan on selvää, että *Atonementia* lukiessa kokemus sisäistekijästä – ja sisäistekijän moraalista – muuttuu lukukokemuksen myötä. Aktuaalisen tekijän, sisäistekijän ja fiktionaalisen kirjailijan käsitteet käyvät *Atonementissa* Haroldin mukaan toistensa yli ja yhdistyvät häiritsevällä tavalla. Kun lukija pääsee kolmanteen ja neljanteen osaan, hän alkaa ensin oivaltaa Brionyn olevan kaikkien osien takana ja lopulta tajuaa neljännen osan koittaessa että kyseessä on nimenomaan Brionyn fiktiivinen tunnustus. Haroldin mukaan on siis ilmeistä, että lukija luotaa suhdetta kerrottuun eri tavoin romaanin eri kohdissa. Sisäistekijä voi olla aluksi lukukokemuksessa muodostuvia arvoarvostelmia vakauttava moraalinen mittatikku – tällöin kertojan ironia tosin on kohosteista ja vailla syytä – ja muuttua lukukokemuksen edetessä häilyväksi, jopa niin, että lukijan on esitettävä kysymys koko sisäistekijästä uudelleen (Harold, 2005, 7) Harold huomauttaa, että varhain romaanissa on selkeä vihje siitä, että sisäistekijällä on tietoa Brionysta 1990-luvulta, vaikka ensimmäisen osan tapahtumat sijoittuvat 1930-luvulle: ”Six decades later she would describe how at the age of thirteen she had written her way through the whole history of literature...”. Vaikka vihjeitä on tarjolla, lukija ei Haroldin mukaan tartu niihin, ja Brionyn lopullinen paljastuminen kirjailijaksi tulee kaikesta huolimatta yllätyksenä. Huomionarvoista on, että Haroldin mukaan samalla, kun lukija alkaa kiinnittää huomiota Brionyn mahdolliseen sisäistekijyyteen, lukija alkaa kenties pitää sisäistekijänä (*impied author*) aktuaalista kirjailijaa, Ian McEwania. (Harold, 2005, 7): ”(...) now McEwan is seen as having certain attitudes towards the characters and events in the novel in part on the basis of his use of Briony as fictional author”. (Harold, 2005, 7)

Vaikuttaa siis siltä, että Ian McEwanin metafiktio kutsuu näyttämölle kerran jo kuolleen julistetun tekijän. Samanlaisia ajatuksia sisäistekijän ja aktuaalisen kirjailijan suhteesta toisiinsa on myös James Phelanilla, joka kytkee teoksessaan *Living to tell about it* (2005) epäluotettavuuden paikoin boothilaiseen käsitykseen sisäistekijästä, ja paikoin aktuaalisen kirjailijan kommunikaatioon tekstin yli kohti tekijän oletettua yleisöä (*authorial audience*).

---

<sup>23</sup> James Harold vertaa kolmea eri teoreettista rakennelmaa toisiinsa: Boothin sisäistekijää (implied author), Kendall Waltonin ”apparent artist” –käsitettä ja Alexander Nehemansin ”postulated author” –käsitettä. Näistä Nehemansin ”postulated author” on Haroldin mukaan vastaus Barthesin ja Derridan generoimaan keskusteluun tekijän kuolemasta: tekijän kuolemasta huolimatta lukukokemuksessa on ”postuloitavissa” eräänlainen tekijä, jota vastaan teoreettisia lukemisen prosessissa syntyneitä olettamia voi tarkastella. Näyttää siis siltä, että Boothin käsitys sisäistekijästä on luotu ennen muuta moraalisia arvostelmia varten, kun taas Nehemansin käsitys postuloidusta tekijästä on teoreettinen malli. Waltonin näkemys asettuu näiden välille.

Myös muissa kerronnan retoriikkaa ja etiikkaa käsittelevissä artikkeleissaan Phelan lopulta sivuuttaa sisäistekijän: "(...) narrators perform three main functions: they report about characters and events; they interpret those reports; and they ethically evaluate those reports and/or interpretations. *Authors* can signal either that they endorse or depart from these reports, interpretations, and evaluations; endorsement signals reliable narration and departure unreliable narration." (Phelan, 2007, 205, kurssiivi minun.)

*Atonementia* koskevassa artikkelissaan James Phelanin kiinnostuksenkohteena on jälleen aktuaalinen tekijä, jopa korostetusti: hän päätyy käsittelemään itse Ian McEwanin romaanillaan käynnistämä eettistä problematiikkaa.

Phelanin mukaan romaanin viimeiset sivut sisältävät käänteen, joka kutsuu lukijan arvioimaan myös kirjailijan itsensä, Ian McEwanin, arvostelukykyä (*judgement*), sillä neljäs osa, "London 1999", paljastaa, että McEwanin romaani on itsereflektiivinen kokonaisuus, ja paljastaa myös, että Briony on sekoittanut faktaa ja fiktiota - joiden sekoittaminen Phelanin mukaan oli alun perinkin transgression sisältö - ja muodostaa tästä faktan ja fiktion punoumasta sovituksensa sisällön. Phelan kysyy tästä johtuen kaksi kysymystä : 1) Miten me tällöin arvotamme Brionyn romaanin? Ja 2) Millaisen arvostelman me teemme McEwanista kun hän tekee näin, eli tuo meidän arvioitavaksemme fiktion jonka perusta lakooa jalkojen alta niin petollisesti? (Phelan, 2005, 322)

Phelan korostaa analyysissaan *Atonementista* – Haroldin lailla - että kerronnan retoriikkaan kuuluu olennaisena osana myös ajatus kerronnan etenemisestä.

Kertominen on Phelanin näkemyksen mukaan kaksikerroksinen ilmiö, joka sisältää jännitteen kertojahahmon, tapahtuman ja kertomisaktin ja lisäksi vielä yleisön reaktion. Ensimmäisessä kerroksessa joku kertoo että jotakin on tapahtunut: kerronta (narratiivi) sisältää raportin tapahtumakulusta, jonka aikana henkilöahmot ja heidän tilanteensa muuttuvat tavalla tai toisella.

Phelan tähdentää, että raportointi tapahtumakulusta sisältää yleensä esittelyn (*introduction*), sekaannuksen, monimutkaistumisen (*complication*) ja ratkaisun (*resolution*) johon sisältyy asioiden harmonisoituminen joko henkilöahmon sisäisessä tilanteessa tai hahmojen välillä. (Phelan, 2005, 323) Lisäksi epätasapaino ja horjahdus harmoniasta voi liittyä itse kerronnalliseen jännitteeseen, kuten esimerkiksi kertomuksissa, joissa on epäluotettava kertoja. Tällöin, Phelan huomauttaa, näkemyksemme "siitä mitä on tapahtunut" saattaa merkittävästi horjua.

Toisessa kerronnallisessa kerroksessa, Phelan jatkaa, on yleisön vastaanotto. Kerronta kutsuu yleisöä sekä tarkkailemaan että arvioimaan kerrottua. Yleisö tulkitsee henkilöahmoja itsenäisinä toimijoina, erillisinä että oletetusta kirjailijasta, ja arvottaa heidän tekemisiään, valintojaan ja tilanteitaan. Yleisön tarkkailijan-rooli tekee arvoijan ja arvostelijan roolista mahdollisen, ja yksittäiset arvostelmat vaikuttavat siihen, mitä tunnemme lukiessamme tapahtumista ja siihen mitä toivomme tulevilta tapahtumilta. Kun tapahtumat edistyvät, etenee myös yleisön vastaanotto. (Phelan, 2005, 323)

Retorisesta näkökulmasta kerronta muodostuu Phelanin mukaan siis kahden eri muutoksen yhteisvaikutuksesta: sen, jonka henkilöhahmot kokevat, ja sen, jonka yleisö kokee suhteessa henkilöhahmojen kokemaan muutokseen. (Phelan, 2005, 323)

Phelanin mukaan olennaista on, että lukijat tekevät tulkinta-arvostelmia tekstistä limittyneenä eettisiin ja esteettisiin arvostelmiin. Yksi arvostelma voi tällöin määrittää toisen tulkintaa. (Phelan, 2005, 324)

Lukijan tehtäväksi jää Phelanin mukaan arvottaa ja tulkita eri arvostelmien suhdetta toisiinsa ja omaa rooliaan tulkinnassa. Tämä vaikuttaa myös lukijoiden esteettisiin arvostelmiin. (Phelan, 2005, 325)

Yksittäiset narratiivit heijastavat Phelanin mukaan joskus eksplisiittisesti, mutta usein implisiittisesti kertojansa eettisiä standardeja ja koittavat johdattaa yleisön kohti tiettyä eettistä arvostelmaa. Retorinen teoreetikko ei siis aseta ennalta annettua eettistä järjestelmää tekstin ylle ja mittaa tekstin eettisyyttä sen avulla, vaan yrittää pikemminkin rekonstruoida ne eettiset periaatteet, joiden varaan teksti on rakentunut (Phelan, 2005, 325).

Tulkintani mukaan Phelanin teoriassa kerronnallisista arvostelmista sisäistekijän kysymyksen kannalta olennaista on tämä: eettiset arvostelmat narratiivissa sisältävät hahmojen arvostelmien ja tekojen lisäksi myös omat arvostelmamme tarinankerronnan etiikasta sinänsä, *varsinkin sisäistekijän suhteesta kertojaan, henkilöhahmoihin ja yleisöönsä*. (Phelan, 2005, 326, kursiivi minun).

Phelan huomauttaa myös, että yksittäiset lukijat arvioivat yksittäisten kerrontojen tai narratiivien eettisiä standardeja eri tavoin: yksittäisten lukijoiden eettiset arvostelmat ovat tiukasti sidoksissa esteettisiin arvostelmiin. (Phelan, 2005, 327)

*Atonement*-luennassaan Phelan tarkastelee erityisesti Brionyn – ja McEwanin - suodattaman kerronnan kautta välittyviä eettisiä ja esteettisiä arvostelmia, ja panee merkille, että teoksen ensimmäisessä osassa juuri aktuaalinen kirjailija, Ian McEwan, viestii tarinan läpi Brionyn eettisten ja esteettistenkin arvostelmien olevan virheellisiä. (Phelan, 2005, 329) Tämä viesti välittyy Phelanin mielestä toisaalta siinä tavassa, jolla Briony ohittaa eettisten ja esteettisten arvostelmien tekemisen ja kiilaa oman tulkintansa kohtalokkaan päivän ja illan tapahtumista Robbien syyttämisen motivoijaksi. (Phelan, 2005, 328) Se puolestaan, miten aktuaalinen Ian McEwan itse viestii Brionyn arvoarvostelmien ja tekstin yli lukijalle, ilmenee Phelanin mielestä useissa kohtauksissa, joissa Robbie näytetään sisäisen fokalisaation kautta – näissä kohtauksissa Robbie näyttäytyy ihailtavana nuorena miehenä, joka yrittää korjata Cecilian ja itsensä välille punoutunutta väärinymmärrysten sarjaa, ja lopulta saakin tilanteen etenemään intohimoisen rakkauden kynnykselle. Ilman Brionyn – väärän - eettisen arvostelman koossa pitävää voimaa hänen esteettinen ja tulkinnallinen arvostelmansa hajoavat palasiksi. (Phelan, 2005, 328) Phelan nostaa esiin siis nimenomaan aktuaalisen

tekijän, Ian McEwanin, lukijan tulkintaa opastavan ja ohjaavan hahmon: ”On a macro level, McEwan relies on the careful tracing of the convergence of the different characters and events to show how Briony’s transgression was overdetermined; on a micro level, he shows how difficult it was for Briony change her narrative once she had articulated it.” (Phelan, 2005, 329)

Phelanin mukaan olennaista *Atonementin* tulkinnassa on oivaltaa se, että lukijan tajuttua teoksen kolmen ensimmäisen osan olevan Brionyn omaa fiktiota lukija ei tee täysin uutta tulkinnallista arviota Brionyn teoksesta, vaan pikemminkin lisää vastaanottoonsa yhden tulkintakerroksen. Tämä kerros on ennen muuta tietoa siitä, että Brionylla on ollut käytössään huippuunsa hiottu käsitys modernin fiktion keinoista kuvata toisia tietoisuuksia ja omaa itsetietoisuuttaan. (Phelan, 2005, 330) Toisin sanoen lukija asettuu lukukokemuksessa vastatusten nimenomaan *Atonementin* – ja korostetusti McEwanin luoman – metafiktiivisyyden kanssa, ja joutuu tekemään metafiktiosta itsestään arvoarvostelman. Tämä lienee se kohta, jossa jotkut lukijat ”loukkaantuvat” Brionyn romaanin onnellisen lopun seipitteellisyyden edessä ja toiset Ian McEwanin postmodernin metafiktiivisen tempun edessä. Toisaalta juuri tämä on romaanissa se kohta, jossa aktuaalinen kirjailija McEwan kutsuu yleisön (”authorial audience”) monisyisemmän eettisen problematiikan äärelle, mutta toimii, kuten Phelan kiinnostavasti huomauttaa, samalla saman epäluotettavan, pettävän etiikan mukaan kuin Briony itse. (Phelan, 2005, 333)

Phelanin mukaan tämä harhaanjohtaminen saa lukijan jopa kysymään, puhuuko McEwan romaanin viimeisessä osassa lukijalle suoraan Brionyn lävitse myös omasta transgressiostaan ja mahdollisuudesta saada sovitettua tämä rikkomus. (Phelan, 2005, 333) McEwan kysyy romaaninsa metafiction kautta Phelanin mukaan sitä, mitä oikeastaan tarkoittaa se, että rakentaa 2000-luvulla modernistisesti eheän fiktiivisen kokonaisuuden ja sitten purkaa sen perustan. Tämän metaeleen tarkoitus on Phelanin analyysissa *Atonementista* – ja McEwanin etiikasta – kartoittaa taiteessa ja elämässä esiintyvien transgressioiden ja niiden sovittamispyrkimysten eroja. Siinä missä McEwanin transgressio pysyy taiteen piirissä, Brionyn transgressio on elämän ja taiteen sekoittamista sekä hänen elässään ratkaisun hetkiä että myöhemmin hänen yrittäessä sovittaa rikkomustaan taiteen keinoin. (Phelan, 2005, 335)

Kaiken yllä esittämäni perusteella on aiheellista kysyä, onko *Atonementin* kerrontaa analysoitaessa siis korvattava sisäistekijän käsite ajatuksella aktuaalisesta kirjailijasta. Tähän sekä Haroldin että Phelanin huomion siirtyminen sisäistekijästä itse McEwaniin tuntuu viitaavan. Jos lukukokemusta tarkastellaan ajallisesti, niin kuin Harold ja Phelan tekevät, ajatus sisäistekijästä esiintyy ensin abstraktina ja konkretisoituu sitten Brionyn korvautuakseen lopulta ajatuksella kirjailija McEwanista ja hänen mahdollisista metafiktiivisistä pyrkimyksistään. On vähintään tulkittava, että sisäistekijäkäsityksen huojuttaminen on osa *Atonementin* ja korostetusti juuri Ian McEwanin metafictionia. Postmodernit metafictionit – puhumattakaan 2010-luvulla ilmestyneistä auto- ja metafiktiivisistä romaaneista, jotka varioivat ja

uudelleenmäärittelevät metafiktion käsitettä – kenties huojuttavatkin ajatusta sisäistekijästä niin paljon, että koko käsite on syytä hylätä, vaikka narratologit ovat haluttomia lausumaan tätä ääneen.

Miksi sisäistekijästä ei haluta käsitteenä luopua? Kenties siksi, että ajatus aktuaalisen tekijän intentioiden ja etenkin biografistisen sävyn palauttaminen kirjallisuudentutkimuksen keskiöön tuntuu niin kiusalliselta ja vanhanaikaiselta, että sisäistekijän käsite on pakko tavalla tai toisella oikeuttaa ja affirmoida.

Silti, ainakin James Phelanin analyysien valossa, aktuaalinen tekijä on postmodernissa metafiktiossa – ja myöhäismoderneissa autofiktioissa - paljon relevantimpi agentti kuin hetken aikaa Barthesin ja Derridan 80-luvun kirjoitusten jälkeen on vaikuttanut.

Käsittelen seuraavaksi tarkemmin kysymystä ironiasta *Atonementin* ensimmäisessä osassa. Teen myös sen syistä tulkinnan.

## **2.5 Kohosteinen ironia *Atonementin* ensimmäisessä osassa – yli-informointi vihjeenä epäluotettavuudesta**

*Atonement* haastaa romaanina sellaista käsitystä kerronnan epäluotettavuudesta, jossa epäluotettavuus on mahdollista jäljittää lukukokemuksessa tiettyihin kerrontakeinoihin ja lopulta paikantaa ja määritellä täsmällisesti suhteessa sisäistekijään. *Atonement* kyllä käyttää kaikkia Phelanin esiin tuomia keinoja, misinformaatiota, vääriä olettamuksia, aliarvottamista, aliraportointia jne., mutta ennen muuta se käyttää keinonaan ironiaa, jonka motiivit tulevat näkyviin täysin vasta sitten, kun kertomusta masinoiva Briony itse niin tahtoo. Lukija voi omaksua koko kertomuksen ironisine vivahteineen ja traagisine käänteineen ennen kuin joutuu vastatusten Brionyn valtaa muiden yli käyttävän seipitteen ja epäluotettavan kertojuuden kanssa. Se, että lukija kohtaa ja paikantaa Brionyn epäluotettavan kertojaluonteeseen vasta yhtä aikaa sovittamiseleen kanssa – kohdeltuaan Brionya koko romaanin ajan vain yhtenä romaanin henkilöhahmoista – tuo romaanin epäluotettavaan kerrontaan uuden eettisesti problemaattisen tason: jos Briony valjastaa koko kaunokirjallisen taitonsa toisten tietoisuuksien esittämiseen, mutta syy tälle on oman tunnustusteoksen eheys, miten lukija tällöin suhtautuu Brionyn kaunokirjalliseen anteeksipyyntöön, jonka motiivi ei olekaan toiseuksien esittäminen, vaan oman omatunnon puhdistaminen?

Yksi tapa analysoida *Atonementin* epäluotettavaa kerrontaa on tulkita romaanin ensimmäisen osan ironinen vire osaksi epäluotettavuuden apparaattia. Tulkitsen, että ironia näyttäytyy teoksen ensimmäisessä osassa jopa *yli-informointina* Phelanin epäluotettavaksi kerrontakeinoksi nimeämän ali-infromoinnin sijaan, sillä lukija saa tietää nuoren Brionyn mielenliikkeistä ja päätelmistä ja etenkin tämän kirjailijallisista haaveista



niin paljon, että oivaltaa kirjailijuuden ja sepittämisen vallan olevan tapahtumien kulkuun olennaisesti vaikuttava tekijä. Samalla kun lukija huomaa ironian kohosteisuuden ja sen suuntautumisen etenkin nuoren Brionyn hahmoon, lukija kiinnittää huomiota tyypillisesti hahmoihinsa kantaa ottamattoman kaikkیتietävän kertojan asenteeseen. Miksi kertoja ironisoi ennen muuta nuorta Brionya? Miksi lukija saa tietää niin paljon Brionysta ja tämän oikukkaasta, utealiaasta mutta lapsekkaan rajoittuneesta mielestä suhteessa muihin henkilöihahmoihin? Onko romaanin kaikkیتietävä kertoja erityisen asenteellinen suhteessa Brionyyn, ja mitä tarkoitusta tämä korostettu asenne palvelee?

Vähitellen lukija oivaltaa, että ironialla on syynsä, ja syy paikantuu Brionyn kertojanmahdin yhtäaikaiseen ivalliseen esiin tuomiseen ja toisaalta sen traagisten seurausten alleviivaamiseen. Samalla, Brionyn toimintaa ironisoidessaan, kertoja on myös paljastanut omat vaikuttimensa: näyttää siltä, että *Atonementin* ensimmäistä osaa kertoo woolfilaista tajunnanvirtatekniikkaa ihannoiva kaikkیتietävä kertoja, joka kyllä tarjoilee vuorollaan näkökulman kaikille niille hahmoille, jotka tarinan kannalta ovat tärkeitä, mutta jonka korostetun ironinen asenne nuorta Brionya kohtaan paljastaa kerronnan takaa myös muita motiiveja kuin tietoisuuksien moninaisuuden esille tuomisen; kertoja tulee paljastaneeksi ennen muuta sen, että ristiriitaisen kerrontasenteen taustalla on kaiken aikaa Brionyn sovitusta etsivä, mutta sovittamisen viimekätistä mahdottomuutta pohtiva kirjailijan-mieli.

## 2.6 Epäluotettava kaikkیتietävä kertoja – *Atonement* kerronnan teoriaa pakenevana hybridiesimerkkinä

*Atonement*-romaanin analyysi Boothin luoman ja Phelanin tarkentaman epäluotettavan kertojan käsitteen avulla johtaa umpikujaan. Umpikuja liittyy ennen muuta edellä mainittuun kaikkیتietävän mutta näkökulmassaan rajoittuneen ja epäluotettavan kertojan esiin tulemiseen. Vihjeet kerronnan epäluotettavuudesta ja ennen muuta näiden vihjeiden paikantumattomuus sisäistekijään – joka romaanin kolmessa ensimmäisessä osassa on tietyin varauksin on Briony Tallis itse – ja toisaalta paikantuminen ironiseen yli-informointiin paljastavat lopulta koko tarinan takaa Brionyn kertojahahmon.

Voidaan tulkita, että ironia on teoksen ensimmäisessä osassa vanhan kirjailija-Brionyn tapa paljastaa oma puutteellinen kaikkیتietävyytensä ja sen vaikutus tarinan kulkuun. Ironia paljastaa Brionyn kerrontaposition epäluotettavuuden ja samalla se on vanhan kirjailija-Brionyn tapa tehdä oikeutta romaanissa esiintyville toisille henkilöihahmoille sekä tapa saattaa nuori Briony edes jonkinlaiseen vastuuseen vääristä tulkinnoistaan. Se on kerronnallinen vihje ja yritys saada nuori Briony kiinni näkökulmahybridisestä.

Samalla kun Briony paljastuu kertomuksen masinoksi, paljastuu hänen kertojalaatunsa täsmällinen epäluotettava luonne, joka aiemmin on ilmennyt ainoastaan prolepsiksen ja kohostetun ironian kaltaisina vihjeinä: koko *Atonementin* tarina ensimmäisen kolmen osan ajan on Brionyn kaunokirjallista sovitusta

silmälläpitäen rakentama kokonaisuus. Samalla Brionyn kirjoittaman sovittamaan pyrkivän teoksen eettisen ongelmat avautuvat lukijan tarkasteltavaksi kaikessa laajuudessaan. Koska Briony on päättänyt sovittaa nimenomaan kaunokirjallisesti, eli noudattamalla esteettistä kokonaiskäsitystä kaunokirjallisesta teoksesta sen sijaan, että tekisi toisia ihmisiä kohti suuntautuvan eettisesti motivoituneen tunnustuksen, hänen sovituksensa motiivit ovat kyseenalaiset.

On siis tulkittava, että epäluotettavuus *Atonementissa* paikantuu nimenomaan Brionyn kaikkietävyys, jonka alkuperäinen tarkoitus on taata teoksen etiikka, eli eri tietoisuuksien ja näkökulmien yhtäaikainen olemassaolo. Samalla kun Brionyn kertojapositio paljastaa kykenemättömyytensä kaikkietävyys, eli jokaisen hahmon tunteiden ja motiivien läpikotaiseen tuntemiseen, se päättyy vahvistamaan oman näkökulmansa subjektiivista ja täten myös epäluotettavaa luonnetta<sup>24</sup>. Näin myös vesittyy Brionyn tunnustamisen puhtaasti anteeksipyyntöön ja anteeksisaamiseen tähtäävä motiivi. Samalla tulee esiin tarve erotella Brionyn kertojapositiota entistä tarkemmin, sillä kaikkietävyys ja fokalisaatioliukumoiden välille punoutuva jännite ei vielä riitä kuvaamaan kaikkia hänen kertojuuteensa liittyviä ulottuvuuksia. Yksi täsmentämisen tapa olisi ottaa esiin kerronnallisten Shlomith Rimmon-Kenanin fokalisaatiotaanalyysejä tarkentamaan kehittämien fasettien käsite, joista perustavin on havainnon fasetti<sup>25</sup>

Havainnon fasettia tärkeämpiä Brionyn kertojapositioanalyysein kannalta ovat kuitenkin psykologinen fasetti ja ideologinen fasetti. ”Psykologisella fasetilla tarkoitetaan (...) fokalisoijan tunteen ja mielen tasoa: havaitsevan ja tuntevan subjektin kognitiivista suuntautumista siihen, mikä kulloinkin on hänen toimintojensa objekti. Kognitiolla tarkoitetaan esimerkiksi tiedon, otaksumien, uskomusten ja muistin alueita. Periaatteessa tarinan ulkoinen kertoja-fokalisoija liikkuu jälleen rajoittamattomalla alueella. (...) Hän ”omistaa” kertomansa tarinan ja sen tekstin, kerronnan. Sitä vastoin sisäinen fokalisoija on aina osa tarinaa, kuvattua maailmaa, eikä hän voi tietää siitä kaikkea.” (Kantokorpi, 1998, 143 )

Psykologinen fasetti on erityisen tärkeä *Atonementin* analyyseissä, kun tarkastellaan Brionya katselemassa Robbieta ja Ceciliaa suihkulähteellä. Koska Briony on lapsi, hänen lapsenhavaintonsa ei voi sisältää kaikkia niitä sävyjä, joita Robbien ja Cecilian välinen eroottis-romanttinen jännite sisältää. Toisaalta tässä kohtauksessa on havaittavissa myös muita kertojan korostuksiin vaikuttavia tekijöitä, ennen muuta Brionyn

---

<sup>24</sup> Phelan korostaa *Living to tell about it* –teoksessa, ettei subjektiivisuus suinkaan aina merkitse epäluotettavuutta, mutta Brionyn hankkeen paljastuminen oman subjektiivisuuden rajoittamaksi toimii epäluotettavuuden yhtenä paikantajana.

<sup>25</sup> Genetten fokalisaatioanalyysejä tarkentuu entisestään, kun mukaan otetaan kerronnallisten fasettien käsite. Shlomith Rimmon-Kenan on tutkinut *Kertomuksen poetiikassaan* fokalisaatiota ja erotellut sen sisältävän erilaisia fasetteja, muun muassa ajatteluun ja havaitsemiseen liittyviä. Ulkoinen fokalisoija tarkkailee ja raportoi henkilöhahmoa lintuperspektiivistä ja kykenee panoramaan ja simultaanisuuteen sekä äärimmäisen tarkkaan hahmojen havaintojen raportointiin. Sisäiselle fokalisoijalle panoramallisuus ja simultaanisuus ovat mahdottomia. (Kantokorpi, 1998, 142) Tulkitsen, että koska Briony on romaanissa sisäinen fokalisoija ja asettuu silti ulkoiseksi fokalisoijaksi antaessaan fokalisaation hahmoilleen, hän rikkoo tätä periaatetta ja paljastaa epäluotettavan kertojuutensa osin myös näin.

herääminen eri tietoisuuksien fiktiivisen esittämisen estetiikkaan ja etiikkaan. Viime kädessä vaikuttimena on kuitenkin vanhan kirjailija-Brionyn sovittamaan pyrkivän teoskäsityksen värittävä ulottuvuus, joka Rimmon-Kenanin analyysia seuraten voitaisiin nimetä ideologiseksi fasetiksi: ”Ideologiseksi fasetiksi Rimmon-Kenan kutsuu sitä arvomaailmaa, jonka mukaisesti – ja jonka läpi – tarina arvottuu. Helpoin ja yksinkertaisin tapaus on kiinteä, paikallaanpysyvä tarinan ulkoinen kertoja, jonka läpi kuvatun maailman normit selkeästi suodattuvat. Jos teoksen henkilöt ilmentävät heitä hierarkkisesti korkeamman kertoja-fokalisoijan arvomaailmasta poikkeavaa ideologiaa, he jäävät kuitenkin alisteisiksi koko tarinan normiston hallitsijalle. Ongelmallisemmaksi tilanne muuttuu, kun tarinan ulkoinen kertoja-fokalisoija antaa tietä ja tilaa usealle teoksen maailmaan kuuluvalla havaitsevalle, tietävälle ja tuntevalle henkilölle. Tällöin meillä on ideologisen fasetin kannalta useita periaatteessa samantasoisia ja samanarvoisia normisysteemejä, joiden mahdollinen epäluotettavuus ja keskinäinen ristiriitaisuus jäävät ilman ulkoisen fokalisoijan suhteita asettavaa auktoriteettia. (Kantokorpi, 1998, 145)

Tulkitsen, että *Atonementin* tapauksessa ideologinen fasetti on kokonaan vanhan kirjailija-Brionyn teosestetiikan palveluksessa. Ongelmallista on nimenomaan se, että hän nimeää – tosin tietyin varauksin – fiktioivan työnsä etiikaksi vielä sittenkin kun hänen motiivinsa ovat paljastuneet, vaikka taustalla vaikuttaa eniten ajatus teoksen eheydestä eikä toisille tietoisuuksille tilaa tekevästä eettisestä esitystavasta.

Brionyn kerrontaposition syvempi analyysi heittää lukijan lopulta perustavan kerronnallisen problematiikan äärelle. Esiin on noussut ironia, epäluotettavuus ja illusorinen kaikkítietävyys sekä se, että nämä kaikki liittyvät teoksessa ja sen eettisessä problematiikassa toisiinsa. Osin nämä kaikki kerronnalliset keinot on paikannettavissa Ian McEwanin itsetietoisen metafiktion elementeiksi - ne voidaan tulkita itse Ian McEwanin kehotuksena lukijalle pohtia syvällisemmin kaunokirjallisuuden etiikkaa. Mutta on syytä tutkia vielä hetki nimenomaan Brionyn *Atonement*-romaanin kerronnallisia ulottuvuuksia ennen kuin McEwanin *Atonementin* kerrontaa lukitaan käsitteisiin.

Miten siis Brionyn romaanin kerrontaa tulisi *kokonaisuudessaan* arvioida, jos se ei täytä täysin mitään teoreettista mallia kerronnasta, vaan häilyy hybridimäisesti erilaisten kerrontakeinojen välillä? Onko Brionyn *Atonementin* kerronnassa siis kyse epäluotettavasta kaikkítietävästä kertojasta? Voiko tällaista kertojaa edes olla olemassa?<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Kysymys kaikkítietävän epäluotettavan kertojan olemassaolosta on kiintoisa: voiko heterodiegeettinen kertoja olla epäluotettava? Erilaisia epäluotettavuuden ja kaikkítietävyyden kirjoja sopivia kertojia on kyllä löydettävissä sekä moderneista että postmoderneista romaaneista. Tyypillisimmin nämä kertojat ovatkin kaikkítietävyyteen verhoutuvia henkilökertojia, jotka esiintyvät joissain romaanin osissa henkilöhahmoina muiden joukossa. Heta Pyrhönen huomauttaa, että tällainen kerrontaratkaisu on paikannettavissa mm. J.M Coetzeen romaanista *Life and Times of Michael K* (1983), jossa näennäisen neutraalin kerronnan takaa kuultaa Michaelia hoitaneen lääkärin kliininen ja totalisoiva asenne.

Kertoja, joka pitää koko tarinaa hallussaan, sepittelee, pyörittää tosiasioita ja keksittyä materiaalia lingossaan, pidättää itsellään täyden tulkintoikeuden teokseen ja käpertyy teoksen eheän maailmaan suojaan eheyttään häiritseviltä tulkintoilta, maailmaan, johon lukijan tuomio ei koskaan yllä, on löydettävissä tyypillisimmin yhdestä tietystä kirjallisuudenlajista: autofiktiosta. Epäluotettavan kaikkitietävä kertoja onkin tyypillisimmin autofiktiivisen proosan tunnuspiirre.

Siksi kysyn tutkielmani viimeisessä osassa, olisiko *Atomenentia* mahdollista lukea eräänlaisena autofiktiona: McEwanin luoman fiktiivisen Briony Tallisin autofiktiona, jossa tunnustusmotiivi onkin pelkkä näennäistekijä, joka häipyä lopulta taka-alalle, koska teoksen varsinainen motiivi on itse teosestetiikka, mahdollisimman kokonainen teos, jonka lopullisen tulkinnan omistaa tekijä itse.

Tätä ennen paneudun kuitenkin tarkastelemaan lähemmin *Atonementia* käsitteleviä artikkeleita. Tukeudun muun muassa jo mainitun Brian Finneyn artikkeliin, mutta myös Heta Pyrhösen, Kim L. Worthingtonin ja David O'Haran analyysseihin *Atonementista*. Pidän mielessäni kaiken aikaa lacanilaisen painotuksen sekä metafiction monivivahteiset kysymykset ja - kaikkein painokkaimmin – kerronnan etiikan.

### 3. Eettinen problematiikka *Atonement*-romaanissa

#### 3.1 Toisten tietoisuuksien esittämisen estetiikka ja etiikka

Brian Finneyn tulkinnassa *Atonement*-romaanin toinen avainkohta näytellään hiukan suihkulähdekohtausta myöhemmin, kun Briony avaa Robbien hänelle antaman ja Cecilialle tarkoitetun kirjeen. Briony lukee kirjeen suorasukaiset sanat, ja ajattelee: "With the letter something elemental, brutal, perhaps even criminal had been introduced, some principal of darkness." (p. 106-107) Niin kuin Poen varastetussa kirjeessä, myös tämä Brionyn varastama kirje toimii lacanilaisena *merkitsijänä* joka saa Brionyn siirtämään oman egonsa tarinan keskiöön: hän tulkitsee Robbien "pahuuden ruumiillistumaksi" ja myöhemmin Lolan avustuksella "maanikoksi". Koska kertoja nojautuu aina kertomuksen rakentamisessa symmetriaan, Brionyn on symmetrian vuoksi eli esteettisten motiivien vuoksi nähtävä Robbie juoksemassa Lolan luota, vaikkei hän tätä näekään. "The truth was in the symmetry... The truth instructed her eyes." (p. 159) Tai, kuten Finney ilmaisee: "Fiction determines fact for her." (Finney, 2004, 79)

Finney huomauttaa kuitenkin, ettei Briony yksin sorru *Atonementissa* todellisuuden fiktiointiin. Väärintulkintoja on romaanin ensimmäisessä osassa useita, jopa kohostetusti. Finneyn tulkinnan mukaan nämä väärintulkinnat ohjaavat oletettua lukijaa huomaamaan sosiaalisen todellisuuden keinoitekoisuuden, sen nojaamisen kertomiseen ja tulkintoihin. Virhetulkinnat voidaan nähdä jopa aktuaalisen kirjailijan vihjeinä lukijalle siitä, ettei tämä tulkitisi väärin romaanin ensimmäistä osaa, pitäisi sitä realistisena kuvauksena tapahtumista. (Finney, 2004, 80) Toisaalta tulkintojen moninaisuus voi kuvastaa sitä tosiseikkaa, että vanhempi kirjailija-Briony suodattaa kertomusta romaanin ensimmäisessä osassa, ja haluaa lukijan huomaavan nuoren Brionyn naiiviuden.

Kuvavaa ja ristiriitaista on, että Briony tajuaa ensimmäistä kertaa, että voi suoda toisille ihmisille heidän kokemuksensa yksityisyyden ja supistumattomuuden samalla hetkellä kun tekee virhetulkinnan katsellessaan Ceciliaa ja Robbieta suihkulähteellä: "It wasn't only the wickedness and scheming that made people unhappy, it was confusion and misunderstanding; above all, it was the failure to grasp the simple truth that other people are as real as you." (p. 38) Myöhemmin, luettuaan kirjeen sisällön, Briony unohtaa oivalluksensa ja kertoo valheen, vaikkakaan tulkinta ei ole tekohetkellä valhe vaan pikemminkin romaanikirjailijaksi haluavan lapsen virhetulkinta tilanteesta, josta hän etsii järjestystä ja symmetriaa: "For the novelist "order must be imposed, (...) and order requires the elimination of "the confusion of feeling contradictory things." (p. 108-109). Finney jatkaa, että Brionyn on muututtava romaanikirjailijaksi nähdäkseen Robbien muutoksen perheystävästä villiksi rikolliseksi.

Finneyn tulkinnassa Brionyn kirjailijalaatu nousee uudelle tasolle, kun hän hylkää luonnoksensa pienoisoromaaniksi, jonka nimi on "Kaksi hahmoa suihkulähteellä". Tämä luonnos pitäytyy Finneyn mukaan

vielä kirjailijan kertomuksen ensisijaisuudessa, mutta *Atonement*-romaanin, jonka Briony lopulta kirjoittaa, astuu imaginaariselta tasolta symbolisen järjestyksen piiriin ja sallii toisille ihmisille heidän näkökulmansa kokonaisuuden ja omaehtoisuuden. (Finney, 2004, 81)

Myös Kim L. Worthington kohottaa *Atonement*-romaanin eettiseksi ydinkysymykseksi romaanin alussa esitetyn Brionyn pohdinnan toisten tietoisuuksien autenttisuudesta ja siitä, ovatko toisten ihmisten sisäiset maailmat yhtä laajoja ja rikkaita ja sävykkäitä kuin hänen omansa: “the bright and private *inside* feeling she ha[s]” (p. 36). “[W]as everyone really as alive as she was? [...] Did her sister also have a real self...?” (p. 36). Worthington jatkaa: “This scene cuts to the heart of the novel’s ethical concerns. *Atonement* is fundamentally about the devastating perspectival gulf that separates the self and the others it imagines, and the (im)possibility of breaching that divide.” (Worthington, 2013, 153) Worthington korostaa, että ironisesti juuri tämän Brionyn pohdinnan jälkeen, huolimatta siitä, että Briony tunnistaa toisten ihmisten suureen sisäisyyden, hän pian alistaa sisarensa ja Robbien näkökulman omaan narratiiviinsa katastrofaalisiin seurauksiin. (Worthington, 2013, 154)

Toisten tietoisuuksien esittämisen problematiikkaa *Atonementissa* voidaan avata myös romaanin sisältämän kirjeteeman kautta. Kuten Heta Pyrhönen on osoittanut, *Atonementissa* kirjoitetaan, lähetetään, toimitetaan – varastetaan - ja vastaanotetaan huomattavan paljon kirjeitä. Niitä ja niiden antamaa todistusta myös lupailaan koskaan kirjeen kirjoittamiseen palaamatta. Voidaan siis ajatella, että kirjeteema muodostaa *Atonementiin* yhden totuuden kertomisen tai sen pimittämisen rekisterin, ja avaa syvällisen näkymän siihen, miten toisten tietoisuuksien esittäminen on sekä Brionyn että McEwanin *Atonementissa* toteutettu.

*Atonementin* ensimmäisessä osassa on Robbien Cecilialle kirjoittamat kaksi erillistä viestiä - toinen käsin kirjoitettu, toinen koneella, toinen suorasukainen, toinen kohtelias - ja lisäksi lähes yhtäaikainen kaksosten karkaamisviesti. Myöhemmin kirjetematiikka toistuu romaanissa yhä uudelleen: Robbie ja Cecilia pitävät suhdettaan yllä sodanaikaisen kirjeenvaihdon avulla. Kirjeet tai niiden lupaus ovat läsnä myös Brionyn sovitussytyksessä. Sodan aikana hän kirjoittaa Cecilialle ja esittää tälle toiveen sovituksesta. Samaan aikaan hän vastaanottaa kaksi kirjettä, jotka auttavat häntä ymmärtämään, mitä hänen tulisi tehdä sovittaakseen virheensä. Myöhemmin hän ottaa yhteyttä vielä Robbieen pyytääkseen anteeksi nuoruudenaikaista väärää todistustaan, hän lupaa kirjoittavansa kirjeitä, jotka korjaavat väärän valan aiheuttamat väärät käsitykset. Briony ei kuitenkaan koskaan kirjoita lupaamiaan kirjeitä; sen sijaan hän kirjoittaa romaanin, joka ottaa mukaan myös lukijat yleisöksi, katselemaan, miten Briony itse hyödyntää salapoliisiromaaneista tuttua motiivia sen kaikissa ulottuvuuksissa.

Analysoidessaan kirjeiden merkitystä *Atonementissa* Heta Pyrhönen viittaa Slavoj Žižekin ajatukseen kirjeen merkityksestä. Žižekin mukaan kirjeen, minkä tahansa kirjeen, todellinen merkitys ei ole koskaan

kirjallisessa viestissä itsessään, vaan merkitys paikantuu aina siihen, tunnistaako sen vastaanottaja lähettäjän halun. Se, millaiseksi vastaanottaja kokee lähettäjän halun, on Žižekille olemuksellisinta kirjeissä. Žižek kutsuu tätä lähettäjän halun tunnistamista koskevaa tematiikkaa ”kirjeen tahraksi”, joka pakenee merkitystä: sitä on vaikeaa, ellei suorastaan mahdotonta artikuloida. Jos vastaanottaja on vastaanottavainen tällaiselle halulle, hän tunnistaa itsensä halussa ja näin olen ”vastaa” lähettäjän haluun. (Žižek, Slavoj, 1992 / sit. Pyrhönen, 2012, 108)

Aikuista Brionya vaivaa Pyrhösen mukaan nimenomaan se, että hänen on aikuisesta näkökulmastaan mahdotonta tajuta, miksi hän oli niin määrätietoinen syyttäessään Robbieta päällekkäajaksi. Hänen nuoren mielensä toiminta on Pyrhösen luennassa yksi niistä mysteereistä, joka hänen tulee lähes salapoliisimaista tarkkuutta vaalien ratkaista, sen ohella, että hänen on jäljitettävä Cecilian ja Robbien mielenliikkeitä. Pyrhösen mukaan tässä on yksi selitys sille, miksi Briony haluaa ennen muuta ymmärtää eikä toimia, toisin sanoen miksi hän haluaa sovittaa kirjoittamalla fiktiota eikä sovittaa tunnustamalla virheensä niille, joiden elämään virhe vaikutti. Kun hän asettaa itsensä etsivän tai salapoliisin rooliin, hän ottaa vastuun omasta nuoruudenaikaisesta roolistaan periaatteellisemmin kuin vain myöntämällä tekojensa vaikutuksen. Kirjailijan rooli on hänelle ennen muuta eettinen rooli: se on irrottautumista omasta näkökulmasta ja asettumista useampaan kuin yhteen näkökulmaan. (Pyrhönen, 2012, 108-109)

Vaikka ainakin osa romaanin kirjeistä on kirjailija-Brionyn kirjoittamia konstruktioita siitä millaisia mahdollisia kirjeitä oikeat henkilöt olisivat voineet toisilleen lähettää, tulkitsen, että kirjeillä voi olla funktio myös Brionyn epäluotettavan kerronnan paikantamisessa. Paikka paikoin kirjeet paljastavat lukijalle jopa enemmän toisista tietoisuuksista ja niiden motiiveista kuin Brionyn eläytymään ja eettiseen esittämiseen pyrkivä kerronta. Toisaalta kirjetematiikan lähempi analyysi osoittaa myös, että vanhalle Brionylle myös hänen oma nuori mielensä on yksi niistä ”toisista tietoisuuksista” jonka motiiveja hän yrittää selvittää: hänen on mahdotonta täysin ymmärtää tai perustella aikuisen tietämyksensä valossa sitä, miksi toimi lapsena niin kuin toimi.

### **3.2 *Atonement* metafiktiivisenä romaanina – Ian McEwanin metafiktio kutsuna eettisen probelmatiikan äärelle**

Brian Finney tutkii artikkelissaan *Atonementia* ennen muuta itsetietoisuuden (*self-consciousness*) käsitteen kautta. Tämä luonnollisesti liittyy romaanin metafiktiiviseen luonteeseen ja avaa metafiktiota syvemmille tulkinnoille. Analyysissään *Atonementista* Finney haluaa tehdä pesäeroa muutamiin romaanin kritikoihin, jotka ovat nimenneet sen neljännen osan puhtaasti metafiktiiviseksi kikkailuksi ja perustelleet näkemyksiään ensimmäisen osan itsestään tietoiseen kerrontaan nojaten. Finneyn mukaan *Atonementin* kerronta on kylläkin itsetieoista, mutta aivan eri syistä kuin metafiktiivisen kikkailun. Kun romaani pakottaa lukijat kohtaamaan

henkilöhahmojen rakennetun luonteen, Finney väittää, se samalla kutsuu meidät tunnistamaan minkä tahansa todellista maailmaa asuttavan subjektiivisuuden samankaltaisen konstruktivisuuden. Finney viittaa näin sanoessaan McEwanin omaan ajatukseen, jonka mukaan romaani tutkii ihmisluontoa kaikissa sen ulottuvuuksissa.

Finneyn mukaan McEwan itse on paikantanut haastatteluissa *Atonementin* Elizabeth Bowenin proosan maastoon. Mukana on myös ripaus woolfilaista proosaa sekä kaikuja Rosamund Lehmannin romaanista *Dusty Answer* (1927). Nämä vaikuttimet mainitaan itse asiassa romaanin viimeisessä osassa, jossa Briony astuu esiin tunnustavana minänä ja kertoo *Atonement*-käsikirjoituksensa ensimmäisestä versiosta sekä yrityksestään saada Elizabeth Bowen kommentoimaan käsikirjoitustaan. Bowen lähettääkin Brionylle kuivakan kirjeen, jossa pitää käsikirjoitusta ”liian täytenä, sisältäen haipuvia varjoja *Dusty Answerista*” (Finney, 2004, 71). Bowen kehottaa Brionya kirjoittamaan käsikirjoituksensa uudestaan muistuttamalla, että jopa kaikkein sivistyneimmät lukijat haluavat säilyttää lapsekkaan taipumuksen kuulla tarina. Tämä palaute saa Brionyn kirjoittamaan ensimmäisen osan uudestaan. Finneyn mukaan McEwan siis paikantaa fiktionsa sisällä oman fiktionsa tiettyä traditiota kommentoivaksi.

Finney tulkitsee McEwanin viittaavan woolfilaiseen proosaan *Atonementissa* monella eri tapaa. Woolf toimii sekä hyvänä että huonona vaikuttimena romaanille. Romaanin ensimmäisen osan kerronnassa on paljon woolfilaisen tajunnanvirtatekniikan kaikuja, ja myös paikka, Tallisien kartano sekä näennäinen tapahtumattomuus illallisineen ja odotuksensävyyisine tunteineen heijastelee woolfilaista kertomisen tapaa. Romaanin toisessa osassa Briony kuvataan altistumassa Woolfin vaikutteille: hän lukee työvuorojensa lomassa Woolfin *The Waves* -teosta (1931) ja päättää woolfilaisen modernistisen taian alaisena hylätä sekä henkilöhahmot, jotka tuntuvat hänestä kuuluvan 1800-lukulaiseen romaaniin, että juonen, joka on jäykkä kuin kone.

Finneyn mukaan McEwan on itse kertonut sijoittaneensa Brionyn kirjallisine ambitioineen romaanin ensimmäisessä osassa ”modernistiseen vinoumaan”: toisaalta on yksi väkevä kuva – kaksi hahmoa suihkulähteellä - Robbie ja Cecilia, jotka nuori Briony näkee ja joiden rakkauden esiin tulemista nuori Briony todistaa tajuamatta varsinaisesti mitä todistaa - ja toisaalta on tajunnanvirta, jonka sisään Briony kätkee omantuntonsa äänen: ”(S)he is burying her concience beneath her stream of conciousness.” (Finney, 2004, 72)

Finneyn mukaan Ian McEwan ottaa tässä vahvan position vastustaakseen sitä, että modernismi, kohottaessaan tyylin etusijalle, kieltäytyy tutkimasta tekojen moraalisia seurauksia. Modernismi siis edustaa Finneyn mukaan McEwanille fiktiota, joka ohittaa moraalisen tutkielman velvoitteet tyylin nimissä. Tätä vinoumaa McEwan haluaa kaksoisvalottaa kuvaamalla Brionya toisaalta kantanäyn äärellä - Robbie ja Cecilia suihkulähteellä - ja ennen muuta kuvaamalla sitä, että Briony on vapaa valitsemaan kantanäylleen modernistista woolfilaista ihannetta kuvastavan tyylin, mutta tehdessään näin hän tulee samalla totalisoineeksi näkynsä ja tulkinneeksi väärin sen sisällön. (Finney, 2004,72) Finney nostaa Brionyn



kerronnasta esimerkin joka tukee tätä tulkintaa: "Did she really think she could hide behind some borrowed notions of modern writing, and drown her guilt in a stream – three streams – of consciousness?" (s. 302) Finney tekee tästä johtopäätöksen: Tyyliillä on eettisiä seurauksia. (Finney, 2004, 72)

Finney väittää, että *Atonementin* itsetietoisuuden analyysi johtaa eettisen problematiikan äärelle. McEwan onkin Finneylle prosaistina ennen muuta eetikko: fiktio ei saa perusteluna ja motiivina käydä moraaliarvostelmien yli, eikä fiktiolla tai tyyliin tukeutuen voi paikata joskus tehtyjä virhetulkintoja. Palaan tähän tulkintaan tutkielmani kolmannessa analyysiluvussa, jossa käsitelen Brionyn kertojuutta fetisistisen teoksen näkökulmasta.

Muitakin viittauskohteita *Atonementilla* Finneyn mukaan on. Yksi vaikuttavimmista on L.P Hartleyn *The Go-Between* (1953), jossa esiintyy myös viaton lapsi, keskiluokkainen koulupoika Leo, joka viettää aikaa yläluokkaisen ystävänsä Marcusin perheen parissa ja päätyy toimittamaan viestejä Marcusin sisaren Marianin ja tämän salaisen maanviljelijä-rakastajan Tedin välillä tietämättä mitään siitä rakkauden ja seksuaalisuuden maailmasta, jota kaiken aikaa todistaa. *Atonementia* ja *The Go-Betweenia* yhdistävät ennen muuta luokkaristiriidat ja luokkajaon ylittävä rakkaus, sekä ajatus viattomasta viestinviejästä, joka tulee tempaistuksi seksuaalisen hekuman näyttämölle vailla ymmärrystä tapahtumien merkityksestä. McEwan itse nimeää myös Henry Jamesin *What Maisie knew* –romaanin (1897) *Atonementin* vaikuttimeksi. Hän halusi käyttää vastaavaa aikuista ääntä romaanissaan ilman lapsen tajunnan esittämisen rajoitteita: aikuinen joka muistaa lapsuutensa teot.

Finneyn mukaan keskeistä *Atonementissa* sen itsetietoisuuden näkökulmasta on myös tapa, jolla se käyttää intertekstejään. Intertekstit toimivat lukijaa varoittavina ja herättävinä elementteinä: ne on siroteltu vihjeiksi siitä, ettei kertomukseen tulisi suhtautua realistisena.

Esimerkiksi tästä Finney nostaa Robbien matkalla päivällisille Tallisien kartanoon. Robbie ajattelee siteeraten mielellään Malvoliota, ettei mikään voi tulla hänen ja hänen toiveidensa väliin. Tämä, Finney tulkitsee, on kuitenkin vahva vihje siitä, että juuri näin on käyvä. Samoin vihjeenä toimii romaanin toisessa, Ranskan maaseudulle sijoittuvassa osassa esiintyvä viittaus Audeniin: "In the nightmare of the dark, /all the dogs of Europe bark" (s. 190). Jopa Robbien Cecilialle vahingossa välittämä seksuaalisesti suora – mutta koneella kirjoitettu – kirje saa voimansa interteksteistä. Robbie kirjoittaa Cecilialle kaksi viestiä, joista toinen on paljastava ja toinen kohtelias. Kun Robbie tajuaa virheensä, hän huomaa, että on yhdistänyt käsin kirjoitetun viestin seksuaaliseen suorasukaisuuteen siksi, että se on lojunut *Grayn anatomia* –teoksen päällä sivulla, jolla kuvataan naisen sukupuolielimiä. Robbie on siis mieltänyt käsin kirjoitetut harakanvarpaansa yhteneväisiksi naisen häpykarvoituksen kanssa, ja koneella kirjoitettu suoran viestin "siistiksi ja kohteliaaksi" viestiksi. Hän on yhdistänyt *Grayn anatomian* vuoksi kaksi asiaa mielellään väärin. (Finney, 2004, 73)

Finneyn mukaan McEwan käyttää kautta linjan intertekstuaalisuutta viestittääkseen romaanin kerrontatasosta, valjastaa viittaukset ironiseen kerrontavireeseen, jonka tarkoitus on pitää lukija hereillä. Finney väittää tähän nojaten, että *Atonement* on uudelleenluenta ja –tulkinta 1800-lukulaisesta realistisesta romaanista.

Tämä ilmenee esimerkiksi sen ironisessa viittauksessa Samuel Richardsonin *Clarissaan* (1748), jota Cecilia lukee lomallaan Cambridgen yliopistosta. Robbie pitää tätä romaania psykologisesti hienostuneena ja oivaltavana, kun taas Cecilia pitää sitä pitkästyttävänä. Tämä tulkintakiista ennakoii Finneyn mukaan romaanin raiskausuutista ja valmistaa lukijaa kohtaamaan tämän kohtauksen. *Atonement*-romaanin raiskaus, jota ei valmistella tai ennakoida niin pitkällisesti kuin Clarissan raiskausta *Clarissa*-romaanissa, on *Atonementissa* preludi Lolan pitkälle, petolliselle mutta sosiaalisesti menestyksekkäälle avioliitolle hyväksikäyttäjän, Paul Marshallin kanssa: Lola ja Marshall tekevät sopimuksen pitää raiskauksen todellinen syyllinen salassa niin kauan kuin molemmat ovat elossa. Sopimus mahdollistaa Brionyn Robbiesta tekemän väärän todistuksen jäämisen voimaan ja Robbien tuomion jatkumisen. Se, että Lola ylipäänsä manipuloii raiskauksensa nojalla omaa sosiaalista todellisuuttaan, on intertekstuaalinen keino ja läpeensä 1800-lukulainen kirjallinen teema, Finney huomauttaa; 1900-luvun lähestyessä loppuaan ja varsinkin 2000-lukulaisessa kontekstissa tällainen asetelma olisi sukupuolinormatiivisesti arveluttava – kukapa nainen nykykirjallisuudessa ”keinottelisi” itselleen sosiaalista pääomaa raiskaajansa henkilöllisyyttä pimittämällä. Vastaavat intertekstuaaliset kehitelmät ovat Finneyn tulkinnan mukaan *Atonementin* jatkuvaa vihjailua lukijalle siitä, että romaanin kokonaisuus on Brionyn kuvittelukyvyyn tuotetta. (Finney, 2004, 74)

Finney nostaa *Atonementin* tapahtumista ja kerronnasta esiin useita esimerkkejä intertekstuaalisista viittauksista. Monet kohtauksista ovat tuoneet Finneyn mukaan kriitikoiden mieleen kohtauksia toisista romaaneista, mm. Henry Jamesilta ja F.M. Forsterilta. Nuoren Lolan nimi on jo itsessään intertekstuaalinen viittaus, huomauttaa Finney: lukijan tulisi tietenkin nähdä yhteys Nabokovin *Lolitaan* (1955) ja olla varuillaan. Kerrontatasollaan viittauksen voi nähdä myös Margaret Atwoodin *Blind Assassinin* (2000): metakertomus, jossa koko tarina paljastuu lopussa vanhenevan naisen mielen konstruktioksi. (Finney, 2004, 74)

Finney huomauttaa, ettei intertekstuaalisuuden hyödyntäminen ole ainoa McEwanin kerronnallinen keino. Tyylileikittely on muista keinoista huomattavain. Ensimmäisessä romaanin osassa tyyli on McEwanin itsensä määritelmän mukaan ”maneerisempaa, pinnistettyä, tahdikasta, muodollista ja arkaaista, mikä tyyli voisi tavoittaa ajankuvan parhaiten”.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Ian McEwanin haastattelu Michael Silverblattin kanssa.

Sotakuvauksessa puolestaan hyödynnetään hemingwaylaista lyhyttä, pilkottua lausetta. Viimeisessä osassa McEwan jäljittelee nykyaikaista tapaa puhua: tietty ”akuutisti itsetietoinen” kerrontatapa on tässä osassa kohosteinen ilmentääkseen minäkertojana esiin astuvan Brionyn yhtäaikaista vastuunottoa teoistaan että moraalista itseruoskintaa: ”I’ve always liked a tidy finish”, Briony viittaa Finneyn mukaan tällä sekä omaan elämäntyöhönsä että elämäänsä. (Finney, 2004, 74)

Finney nostaa jo mainitun suihkulähdekohtauksen ja siinä esiintyvän Meissenin vaasin *Atonementia* analysoidessaan esimerkiksi tällaisesta fiktion moniulotteisuudesta, jossa fiktio toisaalta kutsuu lukijaa uppoamaan fiktion maailmaan ja toisaalta pitää tätä hereillä ja tietoisena omasta lukijapostitiostaan maailmassa, jonka lainalaisuudet ovat erilaiset kuin fiktion maailmassa. Metafiktio ja fiktion immersio tiivistyvät Finneyn mukaan parhaiten juuri vaasissa, ja kaikessa mitä se merkitsee. Toisaalta sen särkyvyys viittaa Finneyn mukaan Cecilian neitsyyteen ja toisaalta siihen, että Briony tietää fiktionsa olevan yhtä hauras kuin tuo vaasi, jonka särkymistä hän joskus todisti ja jonka särkymiseen johtavia tapahtumia hän tulkitsi väärin siksi, että oli lapsi, joka ei ymmärtänyt aikuisten elämän kaikkia sävyjä. Vaasi ja sen halkeamat – yritys korjata vaasi liimaamalla palat yhteen – ovat romaanissa toistuva motiivi, Finney korostaa. (Finney, 2004, 77)

McEwan tekee Finneyn mukaan *Atonementissa* näkyväksi sen, miten kerronnallisuus ja itsensä ja elämänsä mieltäminen osaksi kertomusta koskee kaikkia ihmisiä. Kertomuksen pauloissa ei ole ainoastaan Briony vaan myös Cecilia ja Robbie, ennen muuta Robbie: Hänen kuvataan tutustuneen kirjallisuuden kautta rakastumiseen kolmen opiskeluvuotensa aikana ja tunnistavan rakastumisen oireet juuri kirjallisuuden avulla; toisaalta hänet kuvataan luonnostelemassa omaa tulevaisuuttaan kuin hän olisi oman tarinansa sankari.

Tämä kaikki ilmentää kertomisen keskeistä roolia ihmisen tavassa jäsentää olemassaolevaa todellisuutta ja myös hänen tavassaan luoda mahdollisuus uudentodellisuudelle.

Kertominen on Finneyn mukaan aina todellisuuden tulkintaa. Tulkinta puolestaan pitää sisällään mahdollisuuden virhetulkintaan. Finney viittaa tässä analyysissa Jacques Lacanin käsitteeseen *méconnaissance* (mis-recognition) ”the illusion of autonomy to which it entrusts itself”. Finneyn mukaan Briony on juuri tällainen todellisuuden väärintulkitsija, väärinkertoja, ja koska hän on lapsi ja aloitteleva kirjoittaja, hänen voidaan nähdä kuuluvan jopa lacanilaisen imaginaarisen piiriin. ”Her misinterpretation of the adult symbolic world is the product of her childhood reading habits in which she read herself as ”Her Majesty the Ego”, to misquote Freud.” (Finney, 2004, 79)

Kim L. Worthington paneutuu erityisesti Brionyn itseoikeutettuun ja itse kerrottuun tunnustamiseen, mutta kiinnittää hankin huomiota myös romaanin monikerroksiseen metafiktioon. Hänen mukaansa *Atonementin* metafiktio huipentuu kohtauksessa, jota on usein luettu ”totuuden paljastumisen” hetkeksi. Paljastus sijoittuu romaanin neljänteen osaan, jossa Briony on jo astunut esiin kertovana minänä:

But now I can no longer think what purpose would be served *if, say, I tried to persuade my reader, by direct or indirect means*, that Robbie Turner died of septicaemia at Bray Dunes on 1 June 1940, or that Cecelia was killed in September of the same year by the bomb that destroyed Balham Underground station. That I never saw them that year. (p. 370, (kursiivi on Worthingtonin) (Worthington, 2013, 161)

Worthington huomauttaa, että tätä kohtaa romaanissa luetaan usein käänteinä, jossa rakastavaisten sodanaikainen kuolema *todella* paljastetaan. Hänen oman tulkintansa mukaan tämä kohta on kuitenkin kaukana *totuuden* kertomisesta, sillä kohta paljastaa sekä McEwanin romaanin metafiktiivisen luonteen että Brionyn kyvyn ja halun luoda fiktiivisiä juonenkäänteitä ja kohtaloita joskus eläneille ihmisille:

But the supposed statement of the “truth” here is wholly indirect and heavily qualified: it is a further fiction within McEwan’s (meta)fiction. Its written nature is carefully stressed and elderly Briony clearly characterises her writing as an act of readerly persuasion rather than a statement of truth. As she acknowledges soon after, what “really happened” (p. 371) doesn’t matter, not least because her writing is *a fiction*: “No one will care what events and which individuals were misrepresented to make a novel” (p. 371). (Worthington, 2013, 161)

Worthingtonin analyysissä tällä kohdalla on painoarvoa vain fiktion sulkevasta näkökulmasta. Briony myöntää kirjallisen hankkeensa luonteen ja haluaa nyt päättää ja sulkea fiktiivisen tilan, jonka avasi kaunokirjallista tunnustamistaan varten.

Samalla Briony tunnustaa kärsivänsä vaskulaarisesta dementiaasta ja kertoo kaikkien muistojensa vähä vähältä katoavan, ja niiden mukana Robbien ja Cecilian tarinan, sekä todellisen, surullisen, että sepitetyn, onnellisemman. Hän paljastaa myös toisen motiivin sepittävälle työlleen, nimittäin ajatuksen siitä, että kaikki lukijat janoavat onnellisia loppuja:

Who would want to believe that they [Cecilia and Robbie] never met again, never fulfilled their love? Who would want to believe that, except in the service of the bleakest realism? I couldn’t do it to them. I’m too old, too frightened, too much in love with the shred of life I have remaining. I face an incoming tide of forgetting, and then oblivion. (p. 371)

The problem of these fifty-nine years has been this: how can a novelist achieve atonement when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God? There is no one, no entity or higher form that she can appeal to, or be reconciled with, or that can forgive her. In her imagination she has set the limits and the terms. No atonement for God, or novelists, even if they are atheists. It was always an impossible task. The attempt was all. (p. 371)

Kiinnostavaa tutkielmani kokonaiskysymyksenasettelun kannalta on, että Kim L. Worthington paikantaa analyysissään *Atonementin* metafiktion kohtaan, jossa romaani muuttuu ”realistisesta” romaanista tunnustavaksi fiktioksi. Vasta epilogi, jossa Briony astuu esiin tunnustavana minänä, paljastaa etenkin Brionyn *Atonementin* metafiktiivisyyden, mutta lopullisesti myös Ian McEwanin romaanin metafiktiivisyyden, vaikka intertekstuaaliset viittaukset ja kerronnan yleinen genrepiirteitä hyödyntävä vire ovatkin olleet metafiktiivisiä vihjeitä kautta linjan. Näiden kahden – sisäkkäisen – romaanin metafiktiivisyyden erona voidaan nähdä se, että tunnustuksellisen minä esiin astuminen paljastaa Brionyn romaanin tapauksessa Brionyn hybrisen kaikkitietävän epäluotettavan kertojaposition vivahteet, mutta Ian McEwanin *Atonementin* tapauksessa se, mikä paljastuu Brionyn astuessa esiin, on aktuaalisen kirjailijan masinoima ”lukijan sumutusoperaatio”, jonka tehtävänä on saattaa lukija tunnustus- ja tekijäfiktion kauttaaltaisen eettisen problematiikan äärelle. Tämä tuli esiin ensimmäisessä analyysiluvussa, jonka päätteeksi kysyin, johtaako sisäistekijän jäljittäminen *Atonement*-analyysissa lopulta aktuaalisen tekijän esiintuloon. Näin näyttäisi olevan, ja vieläpä juuri siksi, että McEwavin esiin astuminen korostaa romaanin metafiktion eettiseen pohdintaan johtavaa sävyä.

David O’Hara keskittyy esseessään kritisoimaan kahta tyypillistä tapaa, jolla *Atonementia* on metafiktiona luettu: sitä on joko luettu klassisen realistisen romaanin traditiosta ponnistavana romaanina, joka päättyy metafiktiiviseen temppuun joka korostaa ensimmäisten osiensa ”realismia”, tai alusta asti itsetietoisena romaanina, joka pyrkii osoittamaan lukuisten intertekstuaalisten viittausten avulla metafiktiivisen luonteensa ja täten varoittamaan lukijaa hyvissä ajoin lopussa koittavasta fiktiivisyyden paljastavasta osasta. Molemmat lukutavat korostavat O’Haran mukaan romaanin metafiktiivisyyttä määrittelemättä kuitenkaan metafiktion luonnetta. (O’Hara, 2011, 85-86) O’Haran tulkinnassa metafiktionaalisuuden määrittely pelkästään ”postmoderniksi työkaluksi” kaventaa romaanin eettistä problematiikkaa. O’Hara korostaa, että sellaiset luennat, joissa *Atonementin* metafiktio nähdään Brionyn – tai McEwanin – itsetietoisuudeksi, jonka pyrkimyksenä on dekonstruoida lopulta oma, rakennettu konstruktio, ovat virheellisiä siksi, että ne korostavat romaanin lukitsemista postmoderniksi romaaniksi, ja tällöin lukijat päätyvät ainoastaan mitteleämään siitä, onko tällainen keino tyylikäs vai ei. (O’Hara, 2011, 87)

O’Haran mukaan *Atonementia* tulisi lukea kokonaisuutena ennen muuta kysymällä, mitä Ian McEwanin metafiktio ajaa takaa. Minkä vuoksi ja minkä suhteen McEwan varsinaisesti on itsetietoinen? Vastauksen O’Hara löytää meta-mimesiksen käsitteestä. *Atonementia* pitäisi hänen mukaansa lukea mimeettistä prosessia silmälläpitäen: “it broadens our scope from fiction-making

alone to a circular process of texts informing the world and of a world informing texts, one enriching the other. In the case of McEwan, we find someone tracing just this process. (O'Hara, 2011, 87)

It is no accident, then, that Briony's evolution as an artist seems dependent upon her becoming aware of both a poetic *and an* ethical responsibility to difference and to otherness. (...) Broadening the scope of self-conscious narration in this way means demarcating not only where fiction admits to its own illusions, but also where storytelling becomes self-justifying and attests to its dual poetical and ethical impetus (e.g., where it becomes *meta-mimetic*)<sup>28</sup>. This means appreciating that mimesis is a creative process through which different possibilities of being are made communicable. (O'Hara, 2011, 91)

Sen sijaan, että lukija *Atonementin* metafiktiivisen lopun luettuaan menettäisi uskonsa fiktion, hän tulee O'Haran tulkinnassa kutsutuksi vuorovaikutussuhteeseen maailman ja etenkin kenen tahansa merkityksellisen toisen kanssa. Tässä on O'Haran mukaan McEwanin kerronnallisen etiikan ydin.

By overtly considering the complementary interplay between text and world, self and Other, the meta-mimetic narrator discloses something more than just fictional illusions. They, instead, attest to the cathartic and ethical power of storytelling to open up new subjective worlds with which— and *for* which—we can thenceforth empathize. (O'Hara, 2011, 92)

O'Haran luennassa *Atonementista* – toisin kuin Worthingtonin, joka ei anna armoa Brionyn kaunokirjalliseen appropriatiiviseen sovittamisyritykselle ja yritykselle kuvitella toiseuksia – kuvittelukyky ja "poeettinen lupa" asettua toisen asemaan on olennainen tapa astua toista ihmistä vastaan ja tunnistaa tämän toisuus. Tarinankerronta on O'Haran mukaan *Atonementissa* vastaamista "unohdettujen Toisten kutsuun", olivatpa he Robbien lailla epäoikeudenmukaisuuden uhreja tai sodan pois pyyhkimiä tai ylipäänsä olosuhteiden marginalisoimia. Brionyn kerronnallinen tehtävä on O'Haran mukaan kantaa todistajan vastuuta toisia kohtaan, ja tämän hän oppii tarinan edetessä, muuttuessaan egosentrisestä tytöstä toisten ihmisten toisuuden vastaanottavaksi eettiseksi subjektiksi. (O'Hara, 2011, 93-94)

O'Hara pitää välttämättömänä *Atonementin* metafiktio ymmärtämisen kannalta, että sen kokonaisuutta ei palauteta täysin Brionyn fiktiiviseksi sovittamisyritykseksi, sillä tällöin Ian McEwanin metafiktio eettinen ulottuvuus kaventuu:

---

<sup>28</sup> "Mimesis is 'invention' in the original sense of that term: *invire* means both to discover *and* to create, that is, to disclose what is already there in the light of what is not yet (but is [*or may have been*] potentially). It is the power, in short, to re-create actual worlds as possible worlds" (Kearney, *On Stories* 132)

Simply put, McEwan's meta-mimetic style reexpresses the very ethical shape of *Atonement's* plot. It gives us a narrator who, like her counterpart in the story, has come to understand that identity and creative self-expression should always be at the service of and for the sake of the Other. (...) And it is McEwan's self-conscious, meta-mimetic design, that allows us, as readers, to witness all this as an example of narrative-ethics in action. (O'Hara, 2011, 94-95)

Worthington analysoi *Atonementin* merkitsevää, käänteentekevintä metafiktion saumakohtaa seuraavasti:

In the epilogue, ostensibly a self-directed diary extract, Briony not only confesses to the inventiveness of her supposedly "true" representation of past events, but also points to the narrative nature of this confession, revealing it as a further "untruth" needing (narrative) confession. *Atonement* thus interrogates what Coetzee describes as the infinite regress of (self) confessional discourse, and the impossibility, for a narrator-confessant, of attaining or articulating a final "truth" "to and for" herself. In this portrayal, I argue, the novel explores a "deeper" crime, one that is the inescapable condition of human consciousness, perspectivally limited and without omniscient purview. (Worthington, 2013, 153)

Worthingtonin mukaan – Ian McEwanin - *Atonement* tutkii tätä syvempää rikosta, joka on ihmistietoisuuden itsepetos; kyvyttömyys ylittää oma näkökulma ja tavoittaa kaikkitietävä "sovittava" perspektiivi tapahtumiin.

Tutkielmani kerronta-analyttisessä osassa esiin noussut kysymys siitä, voiko ylipäänsä olla olemassa kaikkitietävää epäluotettavaa kertojaa, on tekninen versio Worthingtonin esittämästä ajatuksesta, jonka mukaan *Atonement* kutsuu tutkimaan ihmismielen syvempää rikosta, jossa yskilöllinen näkökulma verhotaan toisille tietoisuuksille moraalista ja eettistä oikeutta tekemäksi kaikkitietäväksi kerronnaksi.

Tämä kysymys puolestaan paikantaa yhden ajankohtaisen kaunokirjallisuuden etiikkaan liittyvän ongelman: voimmeko koskaan kertoa toisia ihmisiä tekemättä toisten kokemuksille appropriatiivista, toisten tietoisuudet omivaa väkivaltaa?

### 3.3 Sekulaarin tunnustuksen ongelmat *Atonementissa*

Useat *Atonementia* tutkineet kommentaarit ovat paneutuneet erityisesti tunnustamisen, ja tarkemmin ilmaistuna sekulaarin tunnustamisen ongelmiin Brionyn romaanissa. Monet näistä analyyseista laajentavat pohdintansa lopulta koskemaan Ian McEwanin *Atonementin* avaamaa kirjailijuuteen liittyvää problematiikkaa: voiko kaunokirjallisesti ylipäättään sovittaa mitään? Tai, laajemmin ilmaistuna: voiko

kirjallisuus koskaan olla etiikkaa? Tämä tuntuu useiden *Atonement*-luentojen perusteella Ian McEwanin *Atonementin* painavimmalta lukijalle esittämältä kysymykseltä.

Brian Finney tähdentää omassa *Atonement*-luennassaan, että McEwanin romaanin viimeisen osan luonne jää lopulta varsin epäselväksi. Kolmannen osan loppu on allekirjoitettu nimikirjaimilla B.T ja paikannettu tarkennuksella ”London, 1999”. Viimeinen osa puolestaan jää paikantamattomaksi, ja sitä voidaan näin pitää joko päiväkirjatunnustuksena tai ylimääräisenä romaanin osana. Briony nostaa esiin mahdollisuuden, että hän fiktioisi Cecilian ja Robbien istumaan syntymäpäivilleen, hymyilemässä Tallisien kartanossa *The trials of Arabella* –näytelmän uudelleenesitykselle. Mutta tälle fiktiolle on sekä fyysinen että eettinen rajoite: etenevä dementia estää Brionya kirjoittamasta, ja rehellisyys estää häntä lisäksi kohottamatta loppua liian onnelliseksi.

Heta Pyrhösen mukaan *Atonement* on polku, joka kutsuu lukijat osaksi sitä yhteisöä, joka määrittää fiktion painon; sen, mikä rooli fiktiolla voi olla esimerkiksi anteeksiannon, sovituksen ja tunnustamisen kannalta. (Pyrhönen, 2012, 105)

Kuten edellä mainitsin, Pyrhönen haluaa tutkia *Atonementia* ennen muuta kirjemotiivin kautta ja suhteuttaa sen toiseen kuuluisaan kirjetekstiin, Edgar Allan Poen ”The Purloined Letteriin”.

Tässä luennassa Pyrhönen, aivan kuin Brian Finneykin, viittaa Lacanin Poe-luentaan. Lacan erottelee kaunokirjallisen teoksen kirjemotiivissa kirjeiden aktuaalisen sisällön ja sen tiedostamattoman viestin, joka on suunnattu joko aiotulle tai sattumanvaraiselle vastaanottajalle. Lacanille olennaista on se, että kirje vaikuttaa yhteisöön - ihmisten välisiin suhteisiin – sen perusteella, mitä yksilöt luulevat tietävänsä kirjeen yksityiseksi tarkoitetun sisällön perusteella. Olennaista on luuleminen ja tiedon omistajuus: yksilöt uskottelevat itselleen hallitsevansa tietoa ja ”omistavansa” tietoa eniten suhteessa muihin, vaikka todellisuudessa näin ei ole. Jokainen subjekti lipeää Lacanin mukaan ”pois paikaltaan”, ja tähän on syynä varastettu kirje, sen olemus ”puhtaana merkitsijänä” sekä se, että kirje alkaa hallita subjektien kolmiomaista jännitekenttää. (Lacan, 1988, 31-32)

Lukijan tehtäväksi lukemisen tulkintaprosessissa jää teoksen henkilöhahmojen hierarkkinen jaottelu sen mukaan, mitä he ”todellisuudessa” tietävät suhteessa toisiinsa.

Pyrhönen haluaa lacanilaisen analyysin valossa tutkia, mitä vaikutuksia Robbien Cecilialle osoittamalla kirjeellä on toisaalta yksityisesti ja toisaalta yhteisöllisesti. Pyrhönen ulottaa analyysinsä myös siihen, mitä aikuinen Briony ajattelee tajuttuaan että lapsena luetun kirjeen kuohuttava sisältö ohjasi hänen tulkintaansa tilanteesta ja sai hänet antamaan väärän todistuksen. Pyrhösen luennassa aikuisen Brionyn tulkinnallinen vastuu korostuu: miten hän toimii, kun lapsuudessa tiedostamatta omaksuttu moralismi paljastuu aikuisuudessa saavutetun tiedon ja kokemuksen nojalla juuri moralismiksi? Pyrhönen kiinnittää



erityishuomiota Brionyn valitsemaan tunnustamisen, todistamisen ja sovituksen muotoon: täydellinen analyysi tapahtumista, analyysi, jonka Brionyn mielestä fiktiivinen romaani *Atonement* voi tarjota, näyttäytyy Brionylle eettisempänä ja arvokkaampana kuin julkinen tunnustaminen väärästä todistuksesta. Pyrhönen kysyy, miksi näin on, ja osoittaa huomion valokeilan Brionyn etiikkaan sinänsä: miksi Briony ohittaa julkisen tunnustamisen vähempiarvoisena kuin läpi ajatellun ja tarkasti ylös kirjatun fiktion, joka ottaa huomioon jokaisen henkilöhahmon motiivit? Millaista etiikkaa tällainen ajattelutapa tukee? (Pyrhönen 2012, 110)

Todellisuudessa, Pyrhönen huomauttaa, Briony tekee kohtalokkaita virhepäätelmiä nimenomaan luettuaan Robbien Cecilialle osoittaman kirjeen. Hän törmää serkkuunsa Lolaan heti sen jälkeen kun Paul Marshall on raiskannut tämän, ja voisi tulkita Lolan järkytyksen ja mustelmat oikein – liittää ne Lolan ja Marshallin aiempiin kohtaamisiin - mutta koska hän on lukenut juuri Robbien viestin Cecilialle, hän tempautuu fiktiivisen harhakuvitelmansa vietäväksi ja tulkitsee, että Robbie on päällekkarkaaaja.

Brionyn todistus tilanteesta järjestää Pyrhösen mukaan ihmisten väliset sosiaaliset suhteet uudestaan, ja Pyrhönen vertaa tätä uudelleen järjestäytymistä Poen novellin käänteeseen, jossa Dupin yrittää manipuloida tilannetta varastamalla kuningattaren kirjeet takaisin ministeriltä. Erotuksena näiden kahden tilanteen välillä Pyrhösen mukaan on se, että Briony aiheuttaa avoimen konfliktin. Hän varastaa kirjeen Robbien huoneesta ja antaa sen sekä äidilleen että poliisille. Cecilia tajuaa olevansa tietämätön kaikista illan tapahtumista; hän ei edes huomaa Robbien kirjeen kiertävän kädestä käteen ennen kuin on liian myöhäistä.

Pyrhönen alleviivaa tässä tilanteessa Brionyn kaksoisroolia: hän käyttäytyy kuin olisi etsivä, vaikka todellisuudessa hän ymmärtää kirjeiden sisällön vain osittain ja tietää tapahtumien kulustakin vain osan. Kuten sanottua, Lola on vihjannut Brionylle jo aiemmin päivällä olleensa jonkinlaisen hyökkäyksen kohteena, mutta Briony ei kiinnitä tähän huomiota, koska tämä seikka ei sovi Brionyn tarinaan illan tapahtumista: tarinaan, jossa Robbie on ”seksimaanikko” ja syyllinen Lolan raiskaukseen. Myös Lolan todellinen raiskaaja Paul Marshall lukee Robbien viestin, ja syyttää Robbieta tapahtumista. Samoin tekee Lola. (Pyrhönen, 2012, 107)

Tulkinnallinen virhe ja romaanin tragedia tapahtuu Pyrhösen mukaan nimenomaan Robbien Cecilialle osoittaman kirjeen sattumanvaraisen vastaanottajan eli Brionyn tulkinnassa ja yhä edelleen siinä vastaanotossa, jonka kirje saa, kun Briony näyttää sitä aikuisille. Toisten aikuisten luulisi lukevan Robbien kirjettä niisanotusti ”oikein”, tajuavan kehkeytymässä olevan rakkaussuhteen nuorten aikuisten välillä, mutta kaikeksi yllätykseksi aikuiset heijastelevat Brionyn moralistista tulkintaa. Kun kirjeen sisältö paljastuu, paljastumisen hetki alleviivaa sitä, että viestin julkinen merkitys on tyystin eri kuin yksityinen. Kirjeen sisältö on yläluokan näkökulmasta alatyylinen ja myös sellainen, josta on mahdotonta keskustella. Sana ”pillu” (”cunt”) on tabu, samoin kuin mikä tahansa seksuaalisen halun osoitus. Koko kirjeen sisältö

kutsuu yhteisöä reagoimaan. Juridinen prosessi ilmentää kirjeen julkista sisältöä, joka on eri kuin sen yksityinen merkitys.

Koska Brionyn tulkinta muuttaa tapahtumaketjun nopeasti juridiseksi, Brionyn rooli tapahtumien tuomarina tulee hänelle itselleen ikään kuin yllätyksenä. Hänen väärä todistuksensa saa yhtäkkiä lisää painoarvoa, ja hänen luokka-asemansa tekee hänen todistajalausunnostaan totta ennen kuin tapahtumia on varsinaisesti tutkittu. Pyrhönen vertaa Brionyn roolia taas Poen ”The Purloined Letterin” Dupinin rooliin. Dupin tietää, että kirjeen hallussapito on valtaa. Briony ei tätä tiedä. Kun Brionyn varomattomalla todistajalausunnolla onkin raskauttavat seuraukset – Robbie tuomitaan ja Cecilia katkaisee välinsä lapsuudenperheeseensä – tapahtumien painavuus hämmästyttää Brionya. Hän kuitenkin haluaa yhä uskoa olleensa ”etsivä”, ratkaisseensa tapauksen tietoon ja tutkimukseen nojaten, mutta kun hän aikuistuu, hän tajuaa virheensä painon: hän itse sai itsensä uskomaan Robbien syyllisyyteen ja toimi tämän valheellisen ja luulotellun vakaumuksen mukaan. Hän tajuaa, että hänen onkin itse sovitettava tekonsa. Sovittamisesta tulee hänen elämänsä tärkein tehtävä.

Pyrhönen antaa painoarvoa myös romaanissa myöhemmin esiintyville kirjeille. Aikuinen Briony lähettää Cecilialle sovittelevan kirjeen, mutta ei saa kirjeeseensä vastausta. Samaan aikaan hän vastaanottaa itse kaksi merkittävää kirjettä. Toisessa hänen isänsä ilmoittaa, että Lola on menossa naimisiin Paul Marshallin kanssa. Briony osallistuu häihin kutsumatta tajuttuaan että Paul Marshall on Lolan raiskaaja. Hän fantasioi puuttumisesta tilanteeseen, rikoksen paljastamisesta, mutta ei lopulta kuitenkaan tee niin. Tämän jälkeen Briony menee tapaamaan Ceciliaa, joka yllättäen onkin kotona Robbien kanssa. Seuraa riita, jonka aikana Robbie vaatii Brionya kirjoittamaan kolme kirjettä: yhden vanhemmilleen ja toisen asianajajalle, joissa molemmissa hänen on oiottava väärinkäsityksiä ja kerrottava, mitä todella näki päällekkarkauksen iltana, ja mikä oli hänen oma roolinsa virheen tapahtuessa. Kolmas kirje, Robbie vaatii, Brionyn on osoitettava Robbielle itselleen: Brionyn on listattava kaikki tekonsa ja raportoitava niistä kirjallisesti, jotta Robbien maine voidaan palauttaa. Briony suostuu näiden kaikkien kirjeiden kirjoittamiseen. Samaan aikaan Briony saa kuitenkin myös toisen kirjeen, kirjeen kustantajalta, joka sisältää parannusehdotuksia hänen luettavaksi lähettämäänsä käsikirjoitukseen. Tämä kirje suuntaa Brionyn huomion pois Robbielle lupaamistaan kirjeistä ja sysää hänet aivan toisenlaisen hankkeen äärelle. ”Together, the note to her parents and the formal statement would take no time at all (...) she knew what was required of her. Not simply a letter, but a new draft, an atonement, and she was ready to begin” (p. 349) Tähän lauseeseen päättyy *Atonementin* kolmas osa.

Neljännessä osassa Briony paljastaa lukijalle lisäksi, että on hyödyntänyt fiktionsa luomisessa Robbien ja Cecilian kirjeenvaihtoa Robbien vankilavuosien ajalta. Hän oikeuttaa tämän tekonsa vetoamalla fiktion luomisen tärkeyteen sovittamisprosessissa; sovittaakseen hänen on täytynyt tutustua mahdollisimman tarkkaan Robbien ja Cecilian kahdenväliseen intiimiin viestintään. Pyrhösen tulkinnan mukaan Briony syyllistyy siis toistamiseen ”kirjeiden varastamiseen”: hän asettuu taas tulkitsemaan hänelle kuulumatonta intiimiä kirjeenvaihtoa, eli tekee saman teon, joka alun perin oli tapahtumaketjun alkusysäys.

Epilogissa Briony puolustaa romaanimuotoista sovitusta ja sitä, miksei hänen ”tunnustuksensa” osallisuudestaan tapahtumaketjuun ole juridinen vaan fiktiivinen: Lolaa ei voida vaatia todistamaan aviomiestään vastaan. Silti on tosiasia, että sekä julkinen tunnustaminen että romaanimuotoisen ”tunnustuksen” julkaiseminen saattaisivat johtaa juridisiin toimiin, joissa Briony asetettaisiin vastuuseen. On merkillepantavaa, että romaani julkaistaan vasta Brionyn kuoleman jälkeen. Hän ei siis koskaan yksityisesti tai julkisesti asetu moraaliseen vastuuseen väärästä todistuksestaan tai oio ihmisten käestyksiä Robbien syyllisyydestä. Romaanissa hän korostaa omia taipumuksiaan: mielikuvitusta, rakkauttaan järjestykseen sekä pyrkimystään saada ihmiset mahtumaan fiktion sääntöihin. Samalla hän huomioi nuoruudenaikaisen puutteensa, kyvyttömyytensä ymmärtää ihmisten perimmäisiä aikomuksia ja syitä näiden toiminnalle. Nuoruudessaan hän ei kyennyt asettamaan itseään toisten asemaan eikä näkemään maailmaa toisten näkökulmasta.

Briony mieltää fiktion sovittamisen todelliseksi areenaksi, koska vain fiktiossa toteutuu tietty identifioitumisen etiikka: asettuminen toisen ihmisen asemaan kuvittelukyvyyn avulla. Pyrhönen analysoi Brionyn päätöstä sovittaa nimenomaan fiktion avulla ottamalla avuksi narratologisen käsitteen ”homo fictus”, todellisuudessa emme voi koskaan asettua toisen ihmisen asemaan, mutta fiktiossa voimme kuvata toisena ihmisenä olemista yksityiskohtaisesti. Kertoja-Briony käyttää modernin kirjallisuuden keinoja luodatessaan ihmismielen toimintaa, kun se asettuu kuvittelukyvyyn avulla toisen ihmisen rooliin. Kertoja-Briony kuvaa sekä heräävän rakkauden Robbien ja Cecilian välillä, että Cecilian äidin Emily Tallisin luokkaennakkoluulot, että Brionyn melodramaattisen mielen.

Tässä mielessä kirjailija-Briony onnistuu hankkeessaan.

Kirjailija-Briony tuntuu Pyrhösen mukaan oletttavan, että todellisuudessa tavoitettu totuus asioiden luonteesta on vaihtokelpoinen sen totuuden kanssa, joka syvällisen fiktion avulla on mahdollista konstruoida. Pyrhösen analyysissa Briony jopa olettaa, että todellisuus on alisteinen fiktiolle, koska fiktiossa tapahtumia voidaan jäsentää ja järjestää tarkemmin ja ihmismielen toimintaa kuvata täsmällisemmin; täten fiktio selittää ja valottaa tapahtunutta paremmin kuin faktat. Esimerkkinä tästä Briony käyttää – Pyrhösen mukaan – suihkulähdekohtausta romaanissa. Vaikka hän kuinka yrittää, hänellä ei ole tarpeeksi tietoa ihmisten välisistä jännitteistä, jotta hän voisi kuvata sitä, mitä suihkulähteen luona todella tapahtui. Fiktion avulla hän voi kuitenkin täyttää aukkoja tietämyksessään. Myöhemmin hän lohduttautuu sepitteellisen onnellisen lopun huomaan, joka takaa rakastavaisille kuolemattomuuden.

Brionyn romaani on se sovitusta, jolla hän puhdistaa Robbien nimen. Koska todelliset Robbie ja Cecilia ovat kuolleet, Briony asettaa sovituksensa vastaanottajiksi heidän sijaansa romaaninsa lukijat, yleisön. Tällä eleellä Briony myös kutsuu yleisöä arvioimaan sitä, riittääkö romaani sovitukseksi.

Pyrhönen esittää kinnostavan kysymyksen Brionyn *Atonementin* ”vastaanottajasta”. Sijoittaako Briony itse itsensä romaaninsa eli sovituksen vastaanottajaksi, eli toimiiko hän samoin kuin Poen *The Purloined Letterin* ministeri, kun tämä kirjoitti kirjeen osoitekenttään oman nimensä ja sulki kirjeen omalla sinetillään? (Pyrhönen, 2012, 110)

Pyrhönen korostaa, että Brionyn kirje on sekulaari tunnustus, joka on suunnattu kenelle tahansa lähimmäiselle, ei Jumalalle. Pyrhönen tähdentää Elke D’Dhokeria mukaillen, että sekulaarissa tunnustamisessa totuus ja totuuden esiin tuleminen on katumusta tärkeämpi väylä anteeksiantoon. Totuus viittaa tunnustuksen aitouteen, itse-tiedostavuuteen. Briony tunnistaa syällisyyden motiivikseen romaanin kirjoittamisessa. Hän analysoi henkilökohtaisia puutteitaan ja tutkiskelee mustasukkaisuuttaan, jonka Robbien kirje hänessä aiheutti. Verratessaan kirjailijoita jumalankaltaisiin olentoihin, jotka näkevät kaikkialle, Briony pohtii, kenellä lopulta on valta antaa hänelle anteeksi. Hänen johtopäätöksensä on, että hänen kuusikymmenvuotinen ristiretkensä on itsessään sovittamisen kannalta olennainen. Tunnustus asettaa Brionyn hänen oman näkemyksensä mukaan itsensä tuomariksi. Pyrhönen viittaa D’Hokerin näkemykseen, jonka mukaan Brionyn tyytyväisyys käsikirjoituksensa viimeiseen versioon osoittaa, että hän on saavuttanut omasta mielestään totuuden ja voi täten lopettaa tunnustamisen. (Pyrhönen, 2012, 111)

Pyrhönen haastaa tätä näkemystä huomauttamalla, että Briony ei koskaan ryhdy oikeudelliseen tunnustamiseen. Robbien nimeä ei koskaan puhdisteta. Pyrhönen viittaa Phelanin näkemykseen kirjallisuuden etiikasta: kirjallisuus, fiktio, ei koskaan voi muuttaa vääryyttä oikeudeksi, *tehdä oikeutta*, vaikka se heijastelisikin eettisiä dilemmaa. Pyrhönen mukaan voidaan jopa sanoa, että Briony nauttii vuosikymmenisestä tunnustamisen diskurssista ilman, että hänen varsinaisesti tarvitsisi koskaan tunnustaa (331-32). Lainopillisesti kelvollisen tunnustuksen laatiminen veisi vain murto-osan siitä ajasta, jonka romaanin kirjoittaminen vaatii.

Koska uhkaava dementia on pyyhkimässä Brionyn muistot näkymättömiin, voidaan Pyrhösen mukaan sanoa, että romaani on oikeastaan osoitettu Brionylle itselleen – hän itse on saanut sen avulla sovituksen. Tämä tulkinta kutsuu lukijat analysoimaan juridisen tunnustuksen ja postuumin avainromaanin eroavaisuuksia. Asian tekee monimutkaisemmaksi se, että Brionyn rikkomuksen alkuperäinen uhri on jo kuollut. Briony toki tunnustaa, ja tämä voidaan katsoa hänen edukseen, mutta koska tunnustus tapahtuu haudan takaa, se tulee auttamattoman myöhään. Virheen seurauksia ei koskaan voida saada tekemättömäksi, raiskaaja pääsee vapaaksi, syntipukki joutuu vankilaan, ja yhteisön ei tarvitse oikoa luokkaennakkoluulojaan. (Pyrhönen, 2012, 112)

Pyrhönen pitää yhtenä merkillepantavana seikkana *Atonementissa* sitä, että Brionya ohjaa henkilöhahmokertojana yhtä paljon häpeän tunne kuin syyllisyys. Nuori Briony tulkitsee tapahtumia ja henkilöiden tekoja sosiaalisen nöyryytyksen valossa tunnistamatta esimerkiksi seksuaalisia jännitteitä henkilöiden välillä. Myöhemmin myös aikuinen Briony luotaa toimintaansa mahdollisen häpeän valossa, kun on keskeyttämällänsä Lolan ja Marshallin häät.

Briony ei kuitenkaan tee interferenssiä, ei tuo julki tietoaan ja altista itseään tunnustamalla, vaan päättää tunnustaa ja sovittaa kirjoittamalla romaanin. Näin tekemällä Briony omalla tavallaan kieltäytyy tosielämän moraalista tai juridisesta vastuusta; hänen ei tarvitse kohdata ihmisiä, joita kohtaan hän on tehnyt väärin ja asettua alttiiksi näiden armollisuudelle tai eettiselle arvostelukyvylle.

Pyrhönen lukee tässä Brionyn teossa yhteneväisyyden hänen kirjailijavakaumukselleen:

”She need not judge. There did not have to be a moral. She need only show separate minds, as alive as her own, struggling with the idea that other minds were equally alive. It wasn’t only wickedness and scheming made people unhappy (...) it was the failure to grasp the simple truth that other people are as real as you And only in a story could you enter these different minds and show how they had equal value. That was the only moral a story need have (*Atonement*, 40)

Pyrhönen tulkitsee, että tämä painotus korvaa ”mitä olet tehnyt” –lauseen lauseella ”kuka olet”. Brionyn tavoitteena ei täten ole luodata inhimillisen toiminnan etiikkaa, vaan todentaa se, minkä hän on kokemuksensa nojalla oppinut: että ihmisten identiteetit ovat olemassa yhtä aikaa toisistaan erillisinä, ja kirjallisuuden tehtävä on kuvata tätä samanaikaista erillisten näkökulmien olemassaoloa. Tämän voidaan tulkita olevan korkeinkin kirjallista etiikkaa, kuten O’Hara tekee analyysissään *Atonementista* ja Brionyn kertojalaadusta.

Pyrhönen kuitenkin toteaa, että Brionyn tapa kohottaa kirjallisen etiikan keskiöön erillisten identiteettien ja näkökulmien kuvaus on oire laajemmasta kulttuurisesta siirtymästä, jossa syyllisyydentunnon moraalinen käsite korvataan eettisesti vapaammalla häpeän käsitteellä<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Pyrhönen viittaa Ruth Leysin teoriaan, jonka mukaan häpeädiskurssi ei kumpua subjektin tietoisista tai tiedostamattomista tunteista ja aikomuksista toisia ihmisiä kohtaan, vaan ylipäänsä subjektin erillisyydestä toisiin subjekteihin, hänen tunteittensa erosta toisiin; tällöin eettisen keskustelun perusta on valettava uudestaan, koska yksilön henkilökohtaista vastuuta teoista peräänkuulutetaan eri tavalla, ja eettinen keskustelu on tällöin on ylipäänsä eri keskustelu. Leysin mukaan häpeän arvo on siinä, että se ylipäänsä ilmentää yksilön erillisyyttä muista, ja todentaa, että identiteetit syntyvät eroina toisiin. (Leys, 2007, luku 4: *Shame and the Self*)

Brionyn sanat romaanin lopussa kuuluvat ”When I’m dead, and when the Marshalls are dead, and the novel is finally published, we will only exist as my invention. Briony will be as much of a fantasy as the lovers (...) No one will care what events and which individuals were misrepresented to make a novel” (p. 371)

Pyrhösen tulkinnan mukaan tunnustamalla vain romaaninsa sivuilla oman transgressionsa Briony pakenee sitä haavoittuvuutta, jonka toisten ihmisten tuomitseva katse olisi saanut aikaan. Hän sekä häpäisee itsensä paljastamalla kaiken että säilyttää häpeänsä omana teoksenaan altistumatta koskaan todella julkiselle häpeälle. (Pyrhönen, 2012, 116) Pyrhönen korostaakin tulkinnassaan ennen muuta syyllisyydentuntoa ja häpeää. Romaani kutsuu meidät arvioimaan sitä, mitä meidän itse asiassa olisi hyväksyttävä, jotta voisimme hyväksyä Brionyn näkökulman.

Pyrhöselä David O’Haran tulkinta siitä, että ”toisten toiseuden” tunnistaminen olisi *Atonementin* eettinen ja riittävä kontribuutio, ei riitä. Hän haluaa lukea *Atonementin* kutsuna keskustelemaan etiikasta ja sovittamisesta paljon syväluotaavammin.

Romaani lopulta puoltaa Pyrhösen mukaan sovitusta ja sovittamista nimenomaan julkisena tekona, julkisella areenalla, jossa henkilökohtaisen vastuun tunnustaminen voi kunnolla täyttyä. Romaani, joka tulee aina liian myöhään suhteessa tapahtumiin, ei kenties voi olla tällainen areena.

### **3.4 Itsensä kertomisen ongelmat – anteeksi pyytämisen ja saamisen mahdottomuus itseoikeutetussa tunnustusdiskurssissa**

Kim L. Worthington tutkii ennen muuta *Atonementin* luovaa ja itseoikeutettua tunnustamista ja sen eettisiä ulottuvuuksia. Worthington väittää, että yksi Ian McEwanin intentioista on osoittaa, ettei tunnustuksellisen itsekirjoittaminen (*self-writing*) kautta voi koskaan tavoittaa toisaalta totuutta tai (itse)anteeksiantoa. McEwanin esitys yksilöllisen näkökulman rajallisuudesta *Atonementissa* osoittaa, että kaikkein empaattisimmatkin yrityksemme tavoittaa ja kuvitella toisten ihmisten sisäisyys ovat aina, todistettavasti, vain osoituksia toisten ihmisten näkökulman omimisesta. Samaan aikaan, Worthington väittää, McEwan rohkaisee *Atonement*-romaanin kautta tunnistamaan itseoikeutettisuuden (*self-authority*) rajoitteet ja seuraukset.

Itseään kertovan itsen on kaiken aikaa tunnistettava (*re-cognition*) toiset ihmiset. Tästä osoituksena on se, miten Briony lopulta oivaltaa oman anteeksipyyntönsä ja anteeksisaamisensa mahdottomuuden oman kirjoittamisensa kautta, ja tunnustaa toisten ihmisten oman auktoriteetin ja heidän näkemyksiensä painoarvon. (Worthington, 2013, 147)

Worthington käsittelee tunnustavaa itseä, joka ei vain luo kerrontaa vaan tulee luoduksi kerronnan avulla. Tunnustava itse tavoittelee anteeksiantoa, ja McEwan osoittaa *Atonementilla*, ettei toive anteeksi saamisesta voi toteutua pelkästään tunnustavan itsen oman, itselle suunnatun tunnustuksen avulla. *Atonement* osoittaa Worthingtonin mukaan tällaisen itseoikeutetun anteeksiannon mahdottomuuden. Tämä ei ole todiste nihilistisestä ja solipsistisesta maailmankuvasta, vaan tuo näkyviin sen, että toisten ihmisten ja tietoisuuksien olemassaolon tunnustaminen haastaa jatkuvasti itsen kertomisen ja tuo näkyviin sen, että ulottaessaan toiset tietoisuudet osaksi omaa narraatiotaan tunnustava kertoja onnistuu vain vahvistamaan omimisen elettä, jonka itse-tunnustava kerronta panee alulle. Kun toiset tietoisuudet tunnustetaan toisiksi, halu saada oikeutus ja anteeksianto oman tunnustamisen kautta lipeää ulottuvilta, koska kysymys näkökulman omimisesta nousee haastamaan itse kertovan tunnustuksen oikeutusta (Worthington, 2013, 147)

Worthington mukailee analyysissään Peter Brooksia väitettä, jonka mukaan modernin tunnustamisen käytäntö ei niinkään paljasta tunnustajan käsitystä sisäisestä identiteetistä, vaan perustaa sen (Brooks, 2000, 111 / sit. Worthington, 2013, 147)

Worthingtonin mukaan Brooks paikantaa tunnustamiskurssin historiallis-filosofiseen ”sisäiseen käänteeseen” joka synnytti modernin, tunnustavan subjektin. Vastaava analyysin voi löytää jo Michel Foucault’n tunnustamista käsittelevistä kirjoituksista. Foucaultin mukaan tunnustamisen rakenne jäljittelee aina yhteiskunnan normatiivista rakennetta. Päivi Koivisto, joka on kirjoittanut Pentti Holapan *Ystävän muotokuva* –romaanin tunnustuksellisista piirteistä foucault’laista tunnustuksen analyysia hyödyntäen, toteaa, että tunnustaminen on kyllä yksityisten asioiden julkista paljastamista, mutta tunnustamisella ei ole koskaan pelkästään yksityistä merkitystä. Foucaultille tunnustaminen on vallan väline: se on normitetun totuuden tuottamisen mekanismi, joka kohdistuu ennen kaikkea seksuaalisuuteen. Se saa mallinsa historiallisesta, uskonnollisesta vallankäytöstä, jossa se on sidottu rikkiin – se vaatii aina ulkopuolisen kuulijan ja sisältää käsityksen, jonka mukaan ihmisen on mahdollista vasta tunnustamisen kautta tulla omaksi aidoksi itsekseen. Subjektius on taattu vasta, kun syntinen on paljastanut salaisuutensa. Ripissä tunnustetut ajatukset eivät puolestaan koskaan ole vain yksilön määäämiä, vaan ihminen on kasvatuksen kautta harjaantunut etsimään itsestään tietyn tyyllisiä salaisuuksia. Näin ripittäytymisessä esiin tuleva minä ei ole vain yksityinen minä, vaan sen muoto on aina yhteiskunnan määräämä. (Foucault 1998a,

Worthington mukailee Brooksia käsitystä tunnustamisen historiasta ja sen polusta historian saatossa: roomalaiskatolisen kirkon papille suoritettava tunnustamis- ja ripittäytymispakko 1215, humanismin nousu ja kirkon maallistuminen renessanssin myötä, sekä 1500-luvun puolivälissä alkanut kirjallisten tunnustusten perinne sekä jatkuvasti radikalisoitunut käsitys ihmisen yksilöllisyydestä, mikä leimasi kapitalisoituvaa ja yksityistyvää Eurooppaa myöhemmällä 1700-luvulla. Tämä kaikki on Worthingtonin mukaan vaikuttanut klassisen realismiin johtavana romaanimuotona ja myöhemmin moderniin – fiktiiviseen – autobiografiaan. Molemmat kirjoittamisen muodot ovat Worthingtonin mukaan esillä *Atonementissa* ja McEwanin erityistarkkailun ja kritiikin kohteena.

Worthington esittää jatkokysymyksen Brooksia – ja Foucaultin – analyysin pohjalta: entä jos se taho<sup>31</sup>, jolle tunnustamisaktissa on valta rangaista tai anteeksiantaa, onkin sisäistetty ja itse luotu? Entä jos itse on se, joka sekä kertoo että kuulee oman tunnustuksensa? Worthington kohdistaa huomion valokeilan itse luotuun kertovaan – tai kerronnalliseen – itseen, joka on tavoitettu tunnustuksellisessa ritualistisessa diskurssissa, joka sekä perustaa itsen että syyllisyytensä ja ehkä mahdollisesti myös luo oman anteeksiantonsa ja pelastuksensa synneistään (*redeem*) ja tämän lisäksi vielä autorisoi koko prosessin (Worthington, 2013, 149)

Kiinnostavinta tutkielmani kannalta Worthingtonin analyysissä koko tunnustamis- tuomitsemis- ja lopulta anteeksiantoprosessin itseoikeutettuus. Tämä vie Worthingtonin analyysin kohti autobiografiatutkimusta.

Worthington painottaa, että jos tunnustavan minän aikomus on sekä kertoa totuus itsestään että ennen muuta totuus itselleen, hän asemoituu kertomuksessaan sekä protagonistina, kuten autobiografiassa, että potentiaalisena tunnustuksen lukijana/kuulijana. Hän on siis sekä ”tunnustettu” (*confessant*), tunnustuksen syyllinen subjekti, että tunnustaja (*confessor*). (Worthington, 2013, 150)

Tämä on ongelmallista, koska itse ei voi tunnustaa itselleen ja saada rauhaa ilman itsepetosta, sillä itsepetollisuuden mahdollisuus vaatii aina lisää tunnustamista, ja lopulta tunnustamisen akti sinänsä korvaa totuuden, jota tunnustamisella alun perin lähdettiin tavoittelemaan. (Worthington, 2013, 150)

---

<sup>30</sup> Worthingtonin mukaan Brooksia ajattelu resonoi Foucaultin kanssa, etenkin Foucaultin tutkimukset seksuaalisen tunnustamisen parissa ovat vaikuttaneet Brooksia. Hän huomauttaa, että Foucault ymmärtää modernin tunnustamisen perustavan sisäisen ja ”vapaa” yksilöllisen itsen, jonka ”vapaus” asettuu kyseenalaiseksi, sillä foucaultlaisessa analyysissä se palautetaan osaksi yhteiskunnan valtarakennetta. Worthington huomauttaa, että sekä Brooks että Foucault jakavat käsityksen siitä, että tunnustamisen kertomisakti ei ainoastaan luo totuutta tunnustavasta itsestä, tuo sitä päivänvaloon, vaan tuo esiin myös syyllisyyden (*guilty*) jonka tunnustava itse artikuloi. (Worthington, 2013, 148-149)

<sup>31</sup> Foucault puhuu ”agentoidusta partnerista”, ja Brooks siteeraa tätä Foucaultin ajatusta.



Worthington nostaa tunnustamisen probelmatiikasta keskeiseksi länsimaisen modernin, sekulaarin tunnustajan ongelman: koska elämme ”jumalan poissaolon maailmassa, poissa on myös ehdoton (”unconditional”) jumalan rakkaus ja yhä edelleen anteeksiannon mahdollisuus. Aito kysymys tällöin kuuluu, mikä on sekulaarin tunnustuksen merkitys.

Olennainen kysymys kuuluu: Mikä voi olla tunnustamisen päätepiste, ulospääsy tunnustamisen kehästä maailmassa, jossa usko ja armo eivät ole puhuttelevia tai eläviä käsitteitä.?

Worthingtonin mukaan tunnustamisen sekularisoituminen tekee mahdolliseksi tunnustamisen, jossa tunnustamisen ele sinänsä on tärkein ja tunnustettava asia, sen totuudellisuus, (*articulated self "truth"*) on alisteinen itse tunnustamisen aktille. (Worthington, 2013 152)<sup>32</sup>

Worthington haluaakin tutkia *Atonementia* juuri tällaisen epäilyttävän kaksijakoisen sekulaarin tunnustamisen näkökulmasta. Jos tunnustaminen on luovaa ja performatiivista, onko se silloin asuinsija sekä valheelle että totuudelle, Worthington kysyy ja suuntaa erityiskiinnostuksen siihen, miten rajattu yksilöllinen (egoistinen) näkökulma luo uusia eettisiä ongelmia kysymyksenasetteluun. (Worthington, 2013, 152)

Worthington toteaa, että McEwan kutsuu meidät tunnistamaan halun anteeksisaamiseen, mutta samalla sen mahdottomuuteen ilman toisten ihmisten astumista vastaamme. Samalla kun tämä mahdottomuus saada anteeksi itse-tunnustuksellisessa kehässä paljastuu, paljastuu kuinkin myös toisen ihmisen tarve; kun tunnustava itse tunnistaa omassa tunnustuksellisessa diskurssissaan toisen poissaolon, hän avautuu samalla mahdollisuus uudenlaiseen eettiseen tietoisuuteen. (Worthington, 2013,153)

Worthington lukee *Atonementia* niin, että vaikka se ennen muuta paljastaa Brionyn kaunokirjalliseksi jäävän sovitussyrityksen puutteellisuuden ja itseensäikäpertyneisyyden, se myös kutsuu lukijoita tutkimaan anteeksipyynnön ja anteeksisaamisen luonnetta eettisestä näkökulmasta: Anteeksipyynnön on kurotettavasa aina kohti toista ihmistä, pelkkä performatiivinen anteeksipyynnön ele ei riitä, puhumattakaan tyyllillisestä, esteettiseksi jäävästä anteeksipyynnöstä ja sovitussyrityksestä, jota Brionyn kirjoittama *Atonement* esteettisessä eheydessään on.

Worthington ottaa analyysinsa tueksi Emmanuel Levinasin, jonka mukaan kaikissa itsen ja toisen välisissä suhteissa vallitsee epäsymmetria: itse on aina alisteinen toiselle, jonka kasvojen pyyntö olla ohittamatta, jopa

---

<sup>32</sup> Tässä kohtaa Worthington analysoi tunnustamisen jakautumista kahtia J.L. Austinin käsitteistön avulla: J.L. Austinin erottelu performatiivisesta ja konstantiivisesta puheaktista on *Atonement*-analyysin kannalta olennainen. Erottelussa ”Minä tunnustan,” on performatiivinen puheakti. Se onnistuu tavoittamaan jotakin muuta kuin totuuden paljastamisen. Konstantiivinen puheakti puolestaan paljastaa faktisen teon, jonka tunnustaja on tehnyt tai johon hän on ollut osallisena, ja performatiivinen akti on pyyntö saada anteeksianto, pyyntö saada tehdä sovitus (*absolution*) (Worthington, 2013, 152)

olla tappamatta ja murhaamatta, perustaa radikaalin eettisen jännitteen itsen ja toisen välille. Palaan tähän teemaan tuonnempana.

Worthington painottaa, että lukija todistaa *Atonementin* ensimmäisessä osassa juuri Levinasin kuvaaman metaforisen murhan, eli toisen esittämän älä tapa –pyynnön ohittamisen, sillä Briony pyyhkii pois Robbien ja Cecilian toiseudet alistamalla näiden näkökulman oman narratiivinsa käyttöön. Worthington kohottaa hänkin Finneyn lailla *Atonementin* eettiseksi avainkohtaukseksi ”särkynen vaasin” tilanteen, jossa Briony katselee ikkunasta, kun Robbie ja Cecilia kohtaavat suihkulähteellä. Lukijalle tarjotaan tästä kohtauksesta, ainakin näennäisesti, jokaisen osallisen kolme erillistä näkökulmaa, ikään kuin todisteeksi siitä, että jokainen on oman tietoisuutensa rajoitteen alainen. Briony tarkastelee ikkunasta kun Cecilia yllättäen riisuutuu ja sukeltaa lähteeseen ja nousee sitten takaisin. Briony lukee tilanteen lapsekkaasta näkökulmastaan, anten sille haluamansa merkityksen. Kertoja raportoi kuitenkin hänen heikosta vihkiytymisestään tilanteeseen (”Weak intimation” p. 39), eli että hän ei ole tilanteen aktiivinen osallinen vaan pikemminkin sivustakatsoja. (Worthington, 2013, 155)

“the strangeness of here and now, of what passed between two people, the ordinary people she knew, and what power one could have over the other and how easy it was to get everything wrong, completely wrong” (p. 39).

Huolimatta oivalluksestaan Briony tajuaa tilanteen väärin – ennen muuta siksi, ettei kykene ymmärtämään Robbien ja Cecilian välistä seksuaalista jännitettä, ei suihkulähdetilanteessa eikä tilannetta seuraavina päivinä, kun traagiset tapahtumat etenevät - ja käyttää narratiivista valtaansa toisten yli.

Narratiivinen valta näyttäytyy Worthingtonille ennen muuta siinä, miten Briony tulkitsee Robbien ja Cecilian suhteen luonteen useassa tilanteessa:

– not least when she reads a sexually explicit note accidentally sent to Cecilia by Robbie (Briony is the messenger) and catches the pair making illicit love in the library, an act she believed must be forced. Encouraged by her cousin Lola, Briony begins to regard Robbie as a (sexual) “maniac” (pp. 112, 166, 168), and as “the incarnation of evil” (p. 115). (Worthington, 2013, 155)

Lukijat tietävät Brionyn olevan väärässä, Worthington korostaa, koska kertoja tarjoilee heille myös Robbien ja Cecilian näkökulman tilanteeseen, jota henkilöahmo-Brionylla ei voi olla.

Worthington korostaa, että suihkulähdekohtaus on kehystetty ja uudelleenkehystetty romaanissa monta kertaa. Lukijat saavat tietää, että Cecilian sukeltaminen suihkulähteeseen on seurausta paitsi vaasin rikkoutumisesta ja yhden palan putoamisesta lähteeseen, myös Cecilian romanttisista ja eroottisista tunteista Robbieen. Worthington tulkitsee:

“(t)he dramatic gesture of unclothing was a not an expression of sexual submission but one of

provocation. Robbie's reciprocal desire, clearly offered to the reader in passages that focus on his interiority, cannot easily be articulated due to his social awkwardness and issues of class." (Worthington, 2013,155)

Worthington pitää suihkulähdekohtausta romaanin avainkohtauksena paitsi limittyvien näkökulmien vuoksi, myös päällekkäisten kertojuuksien ansiosta. Lukijalle uskotellaan, että Brionyn – kertojan läpi suodattuneet - huomiot tietoisuuksien yhtäaikaisesta mutta erillisestä olemassaolosta ovat eettisen heräämisen alku, vaikka myöhemmin paljastuu, että näkökulman omiminen ja kerronnallinen valta toisiin tietoisuuksiin ja niiden esittämiseen on tässä kohtauksessa huipussaan. Tai, kuten Worthington toteaa: "For these supposedly truthful and individual perspectives are narrated – and ultimately it is the narratorial voice that the authors (Briony and McEwan) invite us to critique." (Worthington, 2013, 155)

Worthington panee merkille kertojaäänän retrospektiivisen luonteen: "The definition would refine itself over the years. She was to concede that she may have attributed more deliberation than was feasible to her thirteen-year-old self" (p. 40), ja kysyy, kuka on tämä retrospektiivinen "hän".

Korostaisin, että kyse on tyypillisestä kaikkietävän kertojan käyttämästä prolepsiksestä, ennakkoinnista, mutta koska lukija kutsutaan tulkitsemaan *Atonementin* ensimmäistä osaa woolfilaisena tajunnanvirtana tai tietoisuuksien vapaaana epäsuorana esityksenä, kaikkietävän kertojan paikanataminen vanhaan Brionyyn tai tämän mahdollisiin motiiveihin hämärtyy – tämän tyyliissä motiivien hämärtymisissä sijaitsee Brionyn kirjoittaman *Atonementin* kertojan epäluotettavuus. Sitä voidaan punnita vasta, kun kokonaisuus avautuu lukijan eteen teoksena ja Briony paljastaa motiivinsa teoksen kirjoittamiselle ja omalle kertojuudelleen, motiivit, jotka Briony haluaa nähdä eettisinä, vaikka ne ovat luonteeltaan esteettisiä.

Worthington painottaa totuuden, itsen kertomisen ja muistamisen pettävää liittoa:

Self-narration – literally and as a figure for remembrance – subsumes "whatever actually happened" not just in the mind of the remembered/written child but in the very act of the adult portrayed as remembering and "defining" her younger self. Even more important is the assertion of "her" authority over a truth rendered question- able: events are only "remembered" as a result of her "subsequent accounts." (Worthington, 2013 155-156)

Koska *Atonementissa* todistajuus nousee ensimmäisen osan keskeisimmäksi elementiksi, kun Briony antaa väärän todistuksen Robbiesta, vaikkei ole nähnyt tätä Lola-serkkunsa kimpussa, itselle vakuuttelemisen, muistaminen ja totuus kietoutuvat yhteen varsin petollisella tavalla. Worthington korostaa, että Brionyn uskomus Robbiesta "seksimaanikkona" muuttuu "näkemiseksi", ja vaikka lapsi-Briony tietäinkin, ettei ole

varsinaisesti nähnyt Robbieta Lolan päällekkärajana ja raiskaajana, hän oikeuttaa todistuksensa oman kertomuksensa voimaan nojaten; “(i)t was her story” (p. 166).

Worthington tulkitsee romaanin keskeisimmän tapahtumaketjun ja väärän todistuksen etenemisen niin, että näkökulman vinouma – se, ettei Briony todella näe Robbieta Lolan kimpussa - ja kirjallisen hankkeen tärkeys tulevat nivoutuneeksi yhteen pelkästään Brionyn oman tarinan painoarvon kautta: lause “it was her story” peittää alleen sen, ettei “näkemistä” ole tapahtunut. Kun Robbie pidätetään ja yhteisö vahvistaa Robbien syyllisyyden, vaikka todisteita ei ole, Brionyn väärä todistus saa vain lisää painoarvoa ja täten myös Worthingtonin analyysin mukaan eräänlaisen oikeutuksensa. Brionyn *kertojuus* on se, mikä kehystää Robbien syyllisyyden, ja koska vain Briony tietää itseoikeuttavansa näkemisen ja todistuksensa kertomuksensa oikeuteen nojaten, hänen kertomuksensa muuttuu poliisin tutkimusta imitoivaksi ulottuvuudeksi. Worthington viittaa tässä analyysissa Brooksien käsitykseen tunnustuksen kulttuurisesta roolista: tunnustuksella on yhteisöä tyynnyttävä vaikutus, ja se on usein osana tutkimusprosessia kontrolloimassa tapahtumia. Tunnustaminen toimii siis osana pakkovaltaa, jota poliisi käyttää. (Worthington, 2013, 156)

Itse huomauttaisin tässä kohtaa tunnustamisen ja myöntämisen välisistä juridisista eroista: Robbie ei tilanteessa luonnollisestikaan myönnä tekoa, jota ei ole tehnyt, ja jos tilanteessa jaettaisiin oikeutta ilman luokkaan sidottuja ennakkoluuloja, tämä pantaisiin merkille painokkaammin. Kun Briony myöhemmin tekee kaunokirjallisen tunnustuksen – mutta ei suinkaan juridista tunnustusta – hän toimii nimenomaan tunnustamisen, ei myöntämisen piirissä. Robbien puolestaan olisi mahdollista tunnustaa rikos, vaikka hän ei ole sitä tehnyt.<sup>33</sup>

On myös huomautettava, että 1930-luvulla brittiläinen oikeusprosessi perustui common law –järjestelmään<sup>34</sup>, johon perustuu myös amerikkalainen oikeusjärjestelmä. Common law –järjestelmässä *Atonementin* tapahtumien aikaan ei ollut täsmällistä määritelmää sille, minkä ikäistä lapsitodistajaa voitiin pitää uskottavana, eli minkäikäiseltä lapsitodistajalta voitiin ottaa valahtoinen todistus. Järjestelmää

---

<sup>33</sup> ks. *Encyclopædia iuridica Fennica*, Suomalainen lakimiesyhdistys 1994–1999, osa IV palsta 300

<sup>34</sup> Common law:lla on pitkä historia englantilaisessa ja amerikkalaisessa oikeusperinteessä. Tieteen termipankki selvittää common law:n käsitettä ja historiaa näin: ”(Common law on) englantilaisperäinen, ennakkotapausten asemaa painottava oikeus yleisellä tai periaatteellisella tasolla tarkasteltuna, ts. Englannin, Yhdysvaltain, Kanadan, Australian jne. oikeusjärjestykset ja oikeuskulttuurit kokonaisuudessaan tai ne piirteet, jotka ovat näille oikeuskäsityksille ja oikeuskulttuureille tunnusomaisia romaanis-germaaniseen oikeuteen verrattuna. Keskiajan Englannissa vallinneista erityisistä olosuhteista johtui, että oikeustieteellä oli vain vähäinen merkitys maan oikeusjärjestelmää kehitettäessä. Järjestelmä kehittyi ennen muuta kuninkaallisten tuomioistuinten ratkaisemien ennakkotapausten myötä. Tästä syystä common law -oikeudelle on edelleen tunnusomaista tuomareiden suuri arvovalta, ennakkotapausten merkitystä painottava oikeuslähteoppi, oikeussääntöjen yksityiskohtaisuus ja leimallisesti oikeudenkäyntimenettelyyn pohjautuva oikeusjärjestelmän jaottelu ja käsitteistö.” (Tieteen termipankki, viitattu 6.3.2018)

muutettiin brittiläisessä lainsäädännössä vasta 1999, jolloin valahtoisen todistuksen ikäraja asetettiin neljääntoista vuoteen. (Murphy on Evidence, 2008, 510-511) Common law –järjestelmässä 1930-luvulla Brionyn todistuksen uskottavuuden kaltaiset tapaukset ovat olleet tuomarin vastuulla: tuomarin tehtävä oli päättää, oliko todistaja kompetentti. Tässäkin tapauksessa luokkaero vaikuttaa asiaan mitä todennäköisimmin.

Worthington painottaa, ettei nuoren Brionyn vääristävä näkemys tapahtumien kulusta ja Robbien ja Cecilian näkökulmat omiva kerronta ole vahingollista sinänsä, mutta siitä tulee vanhingollinen, kun hänen näkemyksensä tulkitaan todistukseksi poliisin kuulusteluissa ja lain edessä.

Worthington liittyy tähän problematiikkaan Levinasin ajatuksen itsen ja toisen välisestä suhteesta. Itse on aina valta-asemassa suhteessa toiseen, ja tämä valta tulee tunnistaa etenkin tilanteissa, jossa toisen näkökulma on omittavissa. Worthington tulkitsee Brionyn rikkomuksen raskautta seuraavasti:

But her narrative to the police clearly derives from “the coercion of interrogation” and the “need to stage a scene of exposure” and, as I suggest below, McEwan invites us to recognise the structural similarities between Briony’s untrue childish “grasping” of others, her externally articulated narrative regarding Robbie, and her subsequent (untrue, or unforgiveable) self- confessions. It is in this respect that what we might call the personal ethics of the self ’s appropriation of others (in Levinas’s terms) is linked to the wider “cultural work” of the machinery of law and institutionalised justice. (Worthington, 2013, 156)

Worthington lukee tarkasti *Atomenet*-romaanin kolmatta osaa, jossa keskittyy analysoimaan Brionyn orastavaa kirjailijanuraa. Briony on kirjoittanut pienoisoromaanin *Kaksi hahmoa suihkulähteellä*, ja lähettänyt sen arvioitavaksi kirjallisuuslehteen, mutta ei ole saanut sitä julkaistuksi. Palautekirjeessä kiinnitetään erityistä huomiota pienoisoromaanin näkökulmaa koskeviin eettisiin ongelmiin: moraalisen vastuun problematiikka on Brionyn romaanissa yritetty kätkeä “woolfilaisen” tajunnanvirtatekniikan alle. Worthington kiinnittää huomionsa eroihin, jotka Brionyn pienoisoromaanin ja lukemamme *Atonementin* ensimmäisen osan välillä on havaittavissa:

Most significantly, in the submitted novella the young viewer knows about the broken vase and “the woman [Cecilia] goes fully dressed into the fountain to retrieve the pieces” (p. 313). Of course, it is precisely Cecilia’s unexplained undressing and dive into the fountain, in the first part of *Atonement*, that sexualises the scene for Briony and on which so much of the subsequent plot turns. If Cecilia had *not* undressed, and if the watching child knew *why* her sister entered the fountain, there would be no justification for her framing of Robbie as a rapist. Perhaps there would have been no “crime.” (Worthington, 2013, 158)

Worthington panee merkille, että Brionyn saamassa hylkäyskirjeessä moititaan pienoisoromaanista puuttuvan

“selkärangan”. Briony tulkitsee tämän Worthingtonin luennassa pikemminkin eettiseksi kuin esteettiseksi kritiikiksi. Tämä on Worthingtonin mukaan se kohta Atonement-romaanissa, jossa lukija alkaa varmistua seikasta jota on jo epäillyt: että vanha Briony on Atonement-romaanin kirjoittaja.

The implications are severe: the carefully presented alternative perspectives ostensibly offered by an omniscient narrator, are in fact an older Briony’s authorial constructions. Her young self’s “private” interiority, no less than Cecilia’s and Robbie’s, is her invention. (Worthington, 2013, 159)

“C.C”:n hylkäyskirje Brionylle toimii – mikäli se on “todellinen” - Worthingtonin mukaan mahdollisesti kahdella tavalla. Joko niin, että C.C lukee rivien välistä, ettei “Kaksi hahmoa suihkulähteellä” ole totuudellinen ja tunnusta kolmannen hahmon valtaa tapahtumiin, ja saa täten Brionyn muokkaamaan tarinaansa enemmän oman syyllisyytensä ja valtansa tunnustavaan suuntaan. Toisaalta C.C:n voidaan tulkita rohkaisevan ja usuttavan Brionya käyttämään rohkeammin fictionalisoivaa valtaansa. To *imagine* a transgression (“crime”), and so the guilty “interior,” necessary to provide the “static” narrative with “backbone.” (Worthington, 2013, 159)

“Backbone” viittaa siis joko eettiseen tai esteettiseen ulotuuvuuteen tekstissä. Worthington kysyy rohkaiseeko C.C Brionya moraaliseen suoraselkäisyyteen, tunnustamaan totuuden, vai luomaan sekä ”totuuden” ja ”rikoksen”, jotta tunnustamisen painoarvo täytyisi.

Samoin kuin Pyrhönen analyysissään, myös Worthington antaa painoarvoa *Atonementin* kolmannen osan kohtaukselle, jossa Briony pyytää anteeksi Robbielta ja Cecilialta sodanaikaisessa Lontoossa ilmaantumalla näiden yhteiseen kotiin, mutta jää vaille anteeksiantoa. Romaanin kolmannen osan mukaan Robbie ja Cecilia pyytävät Brionya kirjoittamaan tunnustuskirjeen, jossa Briony kertoo mitä todella näki ja mitä ei kohtalokkaana yönä Tallisien kartanossa. Cecilia ja Robbie pyytävät siis kirjallista tunnustusta, jonka painoarvon mittaisi ulkopuolinen kuulija ja jolla olisi juridista ja sosiaalista merkitystä. Brionyn vastaus tähän vaatimukseen esitetään vapaan epäsuoran esityksen keinoin seuraavasti: ”she “knew what was required of her. Not simply a letter, but a new draft, an atonement [...]” (p. 349).

Worthington tulkitsee tämän niin, että Briony ei voi sitoutua tunnustuskirjeeseen, jonka päämääränä on totuuden kertominen, mutta hän aikoo sitoutua itsekkääseen sovitushankkeeseen, nimittäin kaunokirjalliseen, jonka on määrä vapauttaa hänet syyllisyydestä. Tämä oivallus päättää romaanin kolme ensimmäistä osaa, ”realistisen” tai sellaiseksi uskoteltavan *Atonementin*, ja se on allekirjoitettu B.T, London, 1999. Worthington tulkitsee tämän niin, että ensimmäisessä osassa esitetty Brionyn haave kaikkitietävästä kertojasta, joka kykenisi luotaamaan jokaisen henkilöahmon mielenliikeitä eettisesti, ja joka välillä näytti toteutuneen *Atonementin* sivuilla, paljastuu brionyn kirjalliseksi rakennelmaksi – ja samalla selviää, että me

lukijat olemme yhä Brionyn rajoitetun perspektiivin puristuksessa. Ennen muuta Briony itse on yhä oman ”itse itselleen tunnustavan näkökulman” vanki. (Worthington, 2013, 159-160)

Tätä kohtaa romaanissa voi pitää myös saranana, jossa kaikkietävän kertojan epäluotettavuus paljastuu. Romaanin kolmannen osan lopun ja neljännen osan alun välissä on myös toinen merkittävä kynnyks: Brionyn muuttuminen vastuuseen astuvaksi minäkertojaksi.

“From the second version onwards [presumably after “Two Figures”], I set out to describe [the crime]. I’ve regarded it as my duty to disguise nothing – the names, the places, the exact circumstances – I put it all there as a matter of historical record” (p. 369).

Worthington huomauttaa, että epilogin seuraavat sivut osoittavat edellä sanotun vääräksi: Brionyn useat versiot romaanikäsitteistä ovat olleet osa sovittamisen aktia, jonka Briony on esittänyt tunnustavan kertomisen kautta, ja tällä tunnustamisella on ollut aivan muu motiivi kuin kertoa totuus. Briony ehdottaa, että kirjoittaminen ja uudelleenkirjoittaminen on ollut yritystä korjata virhe, jonka hän teki lapsena: hänen lapsuudenaikainen virheensä oli kyvyttömyys tunnistaa tai edes kuvitella toisten ihmisten näkökulmia, toisten ihmisten yksityisiä, sisäisiä tunteita. Worthington kysyy, että jos Brionyn tunnustus epäonnistuu muistelmatarjoituksessa, onko se silloin apologia? Worthington antaa Brionyn tunnustukselle myös toisen, paljon säälimättömämmän määritelmän, joka mukailee Brooksien käsitystä tunnustamisesta:

Or does it, in its acknowledged misrepresentation of fact, and its apparent desire to exculpate her younger self (“I was just a foolish and naïve child”), reach towards a different kind of truth (and I recall Brooks here): a self-confessional “truth” that “cohabits” with, or is perhaps constituted in, “lies?” ( Worthington, 2013, 160)

Mitä Briony siis tunnustaa ja mistä etsii anteeksiantoa? Worthingtonin analyysissä Brionyn kaunokirjallinen tunnustus ei sovi vaan pikemminkin uusintaa Brionyn alkuperäisen rikoksen, eli Cecilian ja Robbien todellisen elämän päälle ja niiden suvereniteettia vastaan asettuvan levinäiläisen ”murhaavan hahmojen käsikirjoittamisen”, joka alun alkaenkin oli nuoren Brionyn päärikkomus ja johti katastrofaalisiin seurauksiin. Kun hän on kuvitellut Robbien ja Cecilian sisäisyyden ja heidän yhdessäolonsa, hän on samalla myöntänyt sen, että on ominut näiden kohtalon omaan kaunokirjalliseen käyttöönsä. Hän myöntää, ettei tällainen toiminta ole kaukana siitä, mitä hänellä oli tapana harrastaa lapsena kirjoituksissaan: “As long as there is a single copy, a solitary typescript of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister and her medical prince survive to love” (p. 371).

Worthington liittyy fiktiivisen Brionyn pohdinnan kirjailijan hybrisisestä jumalankaltaisuudesta Coetzeen ja Brooksien analyysiin modernin tunnustavan kerronnan ratkaisemattomista kysymyksistä, eli siitä, kenelle tai mille taholle tunnustava kerronta on suunnattu, jos jumalan poissaolo rajaa armon ja anteeksi saamisen ihmisen ulottumattomiin. (Worthington, 2013, 163)

Worthingtonin tulkinnassa McEwan ei siis ehdota fiktiiviselle kirjailijalleen anteeksiantoa tai sovitusta, vaan osoittaa sen mahdottomuuden. Teoksessa sovittaminen ei ole mahdollista siksiäkään, että anteeksipyyttäminen ja –saaminen vaatii astumista esiin minänä, itsenä: vasta minä toisten edessä voi kohdata toisen ja pyytää tältä jotakin.

Forgiveness is impossible because the “other” who might extend it is always already dead (whether literally or metaphorically), “murdered” in Levinas’s terms, in the self’s inevitably appropriative, perspectively limited, (self)narrative. Moreover, in Roland Barthes’s terms, the author is “dead,” too, with authority ceded to her reader. (Worthington, 2013, 163)

Worthington lukee Brionyn viimeistä tunnustusta pidemmälle menevänä tunnustuksena, jossa hän paikantaa samanaikaisesti itse-autorisoinnin haaveensa ja koko hankkeen mahdottomuuden. Samalla kuitenkin kun tämä mahdottomuus tunnistetaan, tunnistetaan myös mahdollisuus toisenlaiseen etiikkaan ja avautuminen sille. Toisenlainen etiikka Worthingtonin mukaan on juuri sitä levinasilaista radikaalia etiikkaa, jossa ”kaikki ovat aina vastuussa toisista, ja minä enemmän kuin kukaan muu” ja jossa ”vastaaminen toiselle on vastuuta toisesta”.

Worthington päätyy erilaiseen tulkintaan kuin Elke D’Hoker *Atonement*-luennassaan. Siinä missä D’Hoeker tulkitsee Brionyn performatiivisen tunnustamisen siten, että hän lopulta tunnustaa myös oman subjektiivensa suhteessa tunnustukseensa, eli löytää rauhan suhteessa tunnustukseen ja sen totuudellisuuteen ja samalla myös itseensä Worthington puolestaan ajattelee, että tämä vahvistettu ”totuuden omistajuus” tunnustamisessa eroaisi aiemmin artikuloidusta tunnustuksesta. Merkillepantavaa Brionyn sovittamisyrityksessä on se, että vaikka hän tunnustaa ja käyttää omaa fiktiivistä ja fiktioivaa valtaansa, hän ei lopulta vahvista tunnustuksensa totuudellisuutta (Worthington, 2013, 165)

Worthington viittaa Levinasin ajatukseen, jonka mukaan kirjoittava, havaitseva minä ei kykene tunnistamaan omaa auktoriteettiaan eikä toisaalta sitäkään, että se on aina riippuvainen lukevasta toisesta vaikka se väkivalloin kieltäisi tämän suhteen. Minän itseys on aina toisen panttivankina tavalla joka ei lakkaa häiritsemästä häntä. Huono omatunto suvereeniudesta ja kaikkietävyyydestä ei – Worthingtonin Levinas-luennassa – lakkaa vaivaamasta levinasilaista itseä. Huono omatunto on seurausta välittömästä intuitiosta, jolla itse tulkitsee ja tunnistaa toisen toiseuden, mutta kieltää sen jälkeenpäin. Tämä suhde kuvastaa Worthingtonin luennassa myös tunnustava, kirjoittavan itsen ja vastaanottavan, lukevan toisen välistä suhdetta:



The (reading) other, always “beyond the border,” is that on which the validity of our (self) “writing” depends – a writing if not reducible to confession then at least of which confession – with its impossible goal of forgiveness – is exemplary. (Worthington, 2013, 165)

Worthington päättelee tästä, että tunnustavan itsen tunnustus ei koskaan saavuta päätepidettään anteeksiannossa eikä itsehyväksynnässä eikä edes arvonannossa itselle, eikä sen pidäkään, sillä ainoa tunnustuksen suunta voi olla mahdollinen eettinen avautuminen toiselle, toisen suvereenille ja omaehtoiselle olemassaololle, jota itse ei voi määrittää, omia eikä varsinkaan kertoa. Worthington siteeraa tässä johtopäätöksessään Derridan anteeksipyyntöä käsitystä:

Derrida insists that “[f]orgiveness is not, it *should not be*, normal, normative, normalising. It *should* remain exceptional and extraordinary, in the face of the impossible [...]” (Derrida, 2001, 32 / sit. Worthington, 2013, 166)

For the ethical effect of (secular) confession to obtain, for it to *affect* the (self- writing) self, to contest its authority by calling that self ’s “truth” profoundly into question, the self-confessional story cannot (or *ought not*) finally end in forgiveness. Forgiveness must be denied [*refusé*]. Aporetically, “what there is to forgive must be, and must remain unforgiveable” (Derrida, 2002, 385 / sit. Worthington, 2013, 166)

Worthingtonin luennassa *Atonementista* romaanissa ei siis voi olla sovittavaa eettistä loppua, sillä ainoa eettinen loppu olisi loppu, jossa kuolleille ja ”metaforisesti” murhatuille, omituille ja kerrotuille annetaan niiden anteeksiantamaton kuoleman hiljaisuus, eli annetaan heille täysi suvereeni toiseus, jonka ei tarvitse puhua tai antaa anteeksi, mutta jonka supistumaton kyky kirjoittaa romaani valmiiksi tunnustetaan ja tunnustetaan. Toisin kuin Finney ja O’Hara, Worthington argumentoi, ettei McEwan halua *Atonementilla* alleviivata romaanitaiteen mahdollisuuksia kuvitella toiseuksia, vaan päinvastoin romaanitaiteen rajoitteita kuvitella niitä. Se, millä lopulta on Worthingtonin mukaan väliä, on vanhan Brionyn yhä jatkuva – ja tunnustettu! – kyvyttömyys kuvitella toiseuksia. Vanha Briony tunnustaa ennen muuta kuvittelukykynsä rajat, ja tämä on Worthingtonin mukaan *Atonementin* ”sanoma”.

Vanha Briony myöntää tämän, ja avautuu Worthingtonin mukaan tätä kautta syvemmälle eettiselle näkemykselle itsen ja toisen välisestä suhteesta:

She resists writing the closure she desires and the “normalising” crime of appropriation: “It was always an impossible task, and that was precisely the point. The attempt was all” (p. 371). (Worthington, 2013, 167)

Niin välttämätöntä kuin toisten ihmisten näkökulman tavoittelu kirjoittamisen kautta onkin, on myös eettisesti tärkeää, että näkökulman tavoittamisen epäonnistuminen myönnetään.

Worthingtonin *Atonement*-analyysi johtaa kohti *Atonementin* viimeisen osan minäkerrontaa. Kaiken kaikkiaan se luotaa Brionyn eettistä matkaa kohti sanomisen (*le dire*) tilaa. Brionyn kirjoittava, toisia tietoisuuksia tiedollisesti haltuun ottava minä on levinasilaisessa tulkinnassa romaanista eettisesti arveluttavampi kuin se minä, joka riisuutuu fiktiostaan – levinasilaisittain ”sanotusta” (*le dit*)<sup>35</sup> ja astuu esiin minänä teoksen neljännessä osassa. Korostan, että tämä Brionyn minä ei myöskään enää mainitse kirjoittavansa tai kertovansa, masinoivansa seipitettä, hän vain todistaa, ja tämä on levinasilaisittain huomionarvoista.

---

<sup>35</sup> ”Sanotun” (*le dit*) voi kirjallisuusanalyysin yhteydessä kääntää myös ”kerrotuksi”.

## 4. *Atonement* fetissinä sekä eettinen pakotie fetissiteoksen piiristä – väylä eettiseen fiktion

### 4.1 Lacanilainen tulkinta Brionysta *Atonementin* ensimmäisessä osassa

Heta Pyrhösen tulkinta Brionyn puoliväliin jäävästä vastuunotosta kutsuu minut tulkitsemaan Brionyn epäluotettavaa kertojuutta ja kaunokirjallista sovittamisyritystä yhä syvällisemmin juuri lacanilaisen käsitteistön avulla.

Pyrhönen toteaa, että viime kädessä Brionyn osoittaa sovituksensa oikeastaan vain itselleen; se on elämänmittainen ja hiottu kirje hänelle itselleen, eikä sillä edes ole Brionyn kuvitelmissa todellista muuta vastaanottajaa kuin hän itse. Ajatus on kiintoisa ja vaatii lähempää tarkastelua.

Kuten tutkielmani johdannossa totesin, lacanilainen luenta Edgar Allan Poen ”The Purloined Letterista” voidaan sovittaa myös *Atonementin* henkilöhahmojen väliseen dynamiikkaan. Kuten Pyrhönen korostaa, kirjeet – ja ennen muuta Brionyn varastama Robbien kirje Cecilialle – järjestävät hahmojen väliset suhteet uudestaan.

Lacan aloittaa Poen ”The Purloined Letterin” analyysin puhumalla katseista, jotka punoutuvat eri henkilöhahmojen välille ja muodostavat esiasteen kolmiolle, joka muodostuu, kun tutkitaan sitä, mitä kukin henkilöhahmo tietää. ”The first is the glance that sees nothing: the King and the Police. The second, a glance which sees that the first sees nothing and deludes itself as to the secretary of what it hides: the Queen, the the Minister. The third sees that the first two glances leave what should be hidden exposed to whoever would seize it: the Minister, and finally Dupin.” (Lacan, 1988, 32)

Kun kolmio henkilöiden välille muodostuu, kolmion kärjessä on henkilö, joka ei ole lainkaan tietoinen silmiensä edessä tapahtuvista asioista ja kiristyvistä jännitteistä. Poella tämä henkilö on kuningas, joka ei tiedä vaimonsa eli kuningattaren salaisesta kirjeenvaihdosta. *Atonementissa* tämä rooli on Pyrhösen mukaan perheen äidillä Emily Tallisilla, joka ei pidä Robbieta arvossa ja toivoo Cecilian kiinnostuvan taloon vierailulle saapuneesta nuoresta liikemiehestä Paul Marshallista, joka todellisuudessa – kuten myöhemmin paljastuu – on nuoren Lolan päällekkäaaja ja syyllinen niihin tekoihin josta Robbieta syytetään. Kolmion oikealla puolella sijaitsee henkilö, joka on vain osin tietoinen jännitteistä. Poella tämä on kuningatar, joka jättää arkaluontoisen kirjeen pöydälle ja palatessaan takaisin tajuaa sen varastetun. *Atonementissa* tämä henkilö on – Pyrhösen mukaan – Cecilia, jolle Robbien kirje on osoitettu, ja joka on tietenkin itse tietoinen eroottis-romantisesta jännitteestään Robbien kanssa, mutta joka ei halua äitinsä tietävän asioistaan ja ei toisaalta ole tietoinen Brionyn roolista tapahtumissa tai samaan aikaan meneillään olevasta Paul Marshallin ja nuoren Lolan jännitteestä. Kolmion vasemmassa laidassa on puolestaan henkilö, joka ei ainoastaan tiedä kaikkia jännitteitä, vaan myös sen, mitä muut ihmiset tietävät tilanteesta. Poella tämä henkikö on ministeri.

*Atonementissa* tämä rooli on monisyisempi: eräällä tavalla Briony täyttää kyllä tämän position, mutta toisaalta hän vain luulee tietävänsä toisten henkilöhahmojen motiivit, ja jopa uskottelee itselleen tietävänsä ne läpikotaisin. Briony ei kuitenkaan voi hallita tai edes tiedostaa kaikkia kirjeiden sisältämiä merkityksiä, saati ihmisten välisiä punoksia, sillä hän on lapsi, ja vasta tähyää kynnykseltä aikuisten maailmaan. (Pyrhönen, 2012, 106-107)

Pyrhönen vertaa Brionya Poen ”The Purloined Letterin” ministeriin, joka varastaa itselleen kuulumattoman kirjeen. Ministeri naamioi varastamansa kuningattaren kirjeen omakseen, kirjoittaa sen päälle oman nimensä, mikä, paradoksaalista kyllä, paljastaa hänet varkaaksi, sillä kukapa nyt itselleen kirjettä kirjoittaisi, ja sinetöi kirjeen. Pyrhösen tulkinnassa *Atonementista* Brionyn epilogi on eräänlainen kirjeen sinetti. Briony ikään kuin naamioi Robbien ja Cecilian lukuisat kirjeenvaihdot omaksi romaanikseen, sijoittaa ne romaaninsa sisälle, ja sinetöi tämän ”varastetun kirjeen” omilla jälkisanoillaan. Voidaan ajatella, että Brionyn Robbielle lupaama ”kolmas kirje” onkin itse romaanin: se on tyhjentävä selotus tapahtumien kulusta, joka vapauttaa Robbien syytöksistä.

Voidaankin painokkaasti sanoa, että Brionyn *Atonement* on kirje hänelle itselleen. Mutta, kuten johdannossa jo ennakoin, haluan kehittää varastetun kirjeen lacanilaisesta subjektiteoriasta ammentavaa tematiikkaa vielä hiukan pidemmälle ja kysyä, mitä muuta *Atonement* on kuin Brionyn kirje?

Merkillepantavaa on, kuten olen jo tuonut esille, etenkin se, että Lacan pitää ”Varastetun kirjeen” analyysissa olennaisena ”sen totuuden tavoittamista, joka tekee fiktion mahdolliseksi”: (...) we have decided to illustrate for you today the truth which may be drawn from that moment in Freud’s thought under study – namely, that is the symbolic order which is constitutive for the subject – by demonstrating in a story the decisive orientation which the subject receives from the itinerary of a signifier. It is that truth, let us note, that makes the very existence of fiction possible.” (Lacan, 1988, 29)

Jacques Derridan kritiikki Lacanin Poe-luentaamassa ammentaa hänen aiemmasta ajattelustaan, jonka keskiössä on länsimaisen filosofian fonosentrismin kritiikki, eli puhutun kielen korostaminen kirjoittamisen kustannuksella, sekä ns. ”läsnäolon metafysiikan” kritiikki, jossa filosofeja paljon pohdittanut olemisen kysymys mielletään läsnäolon kautta silkan perinteen vuoksi, vaikka näin ei tarvitsisi olla. Derrida kysyykin Lacanin Poe-luennon kohdalla seuraavaa:

It must be explained why (Lacan) carelessly subordinates the letter, writing, and the text. (Derrida, 1975/1988, 193)

Derridaa kiinnostaa myös Lacanin mutkaton ja selitetemätön tapa korostaa fonosentrisesti puhuttua kieltä, vaikka Poen tekstin kehystys suorastaan alleviivaa kirjallisen luennan tärkeyttä: kertoja ja etsivä Dupin tapaavat kirjastossa kahtena erillisenä kertana, ja kertoja saa tietää varastetun kirjeen tarinan – kolmion ministerin, kuningattaren ja kuninkaan välillä, sekä etsivä Dupinin tavan ratkaista arvoitus toistamalla

varkaus. (Derrida, 1975/1988, 193) Myös kysymys totuudesta on Derridalle Lacanin Poe-luennassa olennainen, sillä Lacanille niin fiktio kuin totuuskin on varastetun kirjeen ydinteema. Derridaa arveluttaa se tapa, jolla Lacan redusoi totuuden fiktion, mutta ennen muuta totuudenkin kohdalla Derrida kysyy fonosentrismiä vastustavan kysymyksensä: ”But once again, why would speech be the privileged element of this truth declared as *fiction*, in the mode of structure of fiction, of verified fiction, or what Gide calls *superior realism*? (...) That fiction for Lacan is permeated by truth as something spoken, and therefore as something non-real. (Derrida, 1975/1988, 196)

Irene Harveyn mukaan Derrida huomauttaa Lacan-kritiikissään, että Lacan redusoi Poen ”Varastetun kirjeen” tekstin kolmella eri tavalla: ohittamalla kertojan funktion tekstissä, muuttamalla fiktion funktion totuuden funktioksi ja muuntamalla signifioijan signifioiksi. (Harvey, 1988, 253) Harveyn mukaan etenkin kertojan roolin kaventaminen saa Derridan huomion Lacan-kommentaarissa: Kertoja ei Lacanin näkemyksen mukaan toimi lainkaan konstituivana ulottuvuutena draamassa, vaan ainoastaan representoi ja uudelleenkertoo tapahtumia jotka ovat jo tapahtuneet. Tämä viittaa Derridan mukaan siihen perinteeseen, jolla länsimainen metafysiikka ohittaa kirjoituksen korostaessaan puheaktia. (Harvey, 1988, 253)

Derridan huomio siitä, miten Lacan sivuuttaa kertojuuden – ja kirjalliset ulottuvuudet – Poen novellissa, kutsuu tarkentamaan katsetta Brionyn itsensä kertojuuteen. Briony itse ei kertojuuttaan unohda, mutta häivyttää omaa rooliaan tapahtumien konstituoinnissa niin, että myös kaikki lacanilaisen kolmion roolit ovat hänen hallussaan. Kysynkin, voisiko Brionyn transgression ydin piillä juuri siinä, että hän liukuu paitsi kolmion kulmien yli myös kertojuuteen ja takaisin tarinansa sisään ilman sääntöjä, paitsi ne säännöt, jotka hän itse itselleen asettaa ja joiden rikkomisesta hän itse itseään jälkikäteisesti kurittaa? Ennen kuin annan perinpohjaista vastausta tähän kysymykseeni, paneudun vielä lacanilaisen fetissin olemukseen.

Löydän omassa analyysissäni syvyyttä Brionyn transgression tulkintaan lacanilaisen subjektiteorian perverssiä ja fetissiä koskevasta osasta, sekä myöhemmästä lacanilaisesta käsitteestä, nimittäin *jouissancesta*. Sovitan seuraavaksi – hivenen uhkarohkeasti – nämä käsitteet yhteen, ja analysoin Brionyn *Atonementia* taiteilijahybrin sävyttämänä fetissiteoksena, joka avaa hänelle yhteyden *jouissanceen*, nautinnan kaameaan kauhuun, johon subjekti tyypillisesti menettää yhteyden juuri sub-jektoitumisensa eli kieleen astumisensa kautta. Väitän, että Brionyn *jouissancea* on juuri hänen teosalueensa, johon lapsuudessa varastettu kirje ja sen avaamat fiktionin mahdollisuudet ovat olleet alkusysäys. Varsinainen motiivi Brionyn elämänmittaiselle fetisoivalle romaanihankkeelle on tulkintani mukaan hänen virheellinen, hybrinen käsityksensä pääsystä metatasolle suhteessa toisiin tietoisuuksiin ja niiden esittämiseen sekä ylipäänsä suhteessa kieleen.

Analysoin ensin *jouissancen* suhdetta muihin lacanilaisiin käsitteisiin.

Kun tunnustus menettää näkymän yleisöön, toisiin ihmisiin, jotka tunnustusta ja mahdollista anteeksiantoa voisivat punnita, tunnustuksellinen puhe muuttuu suljetuksi. Tällöin tunnustus palvelee vain subjektin omaa mielekkyyttä. Siitä tulee varjokertomus, jolla ego vaalii omaa – tosin valheellista – eheyttään. Valheellisuudella tai epäluotettavuudella ei tällöin oikeastaan ole enää merkitystä, ainoastaan egon eheydellä on. Psykoanalyttisesta tulkintapositionista käsin koko epäluotettavan kertojan käsite on syytä joko asettaa kyseenalaiseksi tai tulkita se mielekkyyden naamioksi, jota subekti hyödyntää kertoessaan itsestään itselleen. Egon illusorisen säilymisen näkökulmasta valheellisinkin tarina on mielekäs ja luotettava, ja jos tarina on hiottu, niin kuin Brionyn romaani on. Tällöin voidaan suosiolla siirtyä puhumaan mielekkyydestä luotettavuuden sijaan.

Kiinnostavan lisäjuonteen mielekkyys-ulottuvuuteen tuo Sigmund Freudin ajatus asioista ja ilmiöistä, jotka tukevat subjektin eheyttä ja ”mielekkyyttä”, mutta eivät mielihyvän nimissä, vaan ”mielihyväperiaatteen tuolla puolen”. Freud liittää tähän tematiikkaan toistopakon käsitteen: subjekti voi toistaa itselleen vahingollisiakin asioita ilman että toiston syy on ilmeinen; toiston syy on traumaattisessa, tietoisuudesta pois suljetussa kokemusaineksessa, joka kuitenkin viehättää subjektia oudolla tavalla ja pakottaa toiston kautta kohtaamiseen. Juuri tätä mielihyväperiaatteen tuolla puolen –ajatusta Lacanin Poe-luennallaan kommentoi.

Freudilaisen terminologian mukaisesti mielihyvän alue rajautuu Lacanilla sitä vasten, mikä on mielihyväperiaatteen tuolla puolen. (...) Freud käytti tästä mielihyväperiaatteen tuolla puolen olevasta termiä ”kuolemanvietti” , ja myös Lacan viittaa tähän termiin antaen sille kuitenkin lisäväriä heideggerilaisilla kaiuilla. Kuolemanviettiä useammin Lacan käyttää kuitenkin termiä *jouissance*, ”nautinto” tai ”hekuma”, joka sekin sijoittuu periaatteellisesti mielihyväperiaatteen tuolle puolen. (...) Mielihyväperiaatteen Lacan ymmärtää esimerkiksi Seminaarissa VII representaatioiden alueeksi, toisin sanoen merkitsevien piirin rajaamaksi maailmaksi. (...) Mielihyvää luonnehtii eräänlainen ”kesyyntyminen” merkitsevien patteristossa, kun taas *jouissance* kuuluu käsitteenä jopa jonkinlaiseen myyttiseen rekisteriin. Toisin sanoen mielihyvä on miedontunut erilaisten representoitujen objektien kautta saaduksi hyväksi, jota säätelevät vaihdannan ja kulutuksen lait kun taas *jouissance* kuvaa toisaalta myyttinen *alkujouissance*, jota ihmisruumis koki ennen altistumistaan merkitseville ja kulttuurille, ja toisaalta mystisiä kokemuksia muistuttavat hekumalliset kokemukset, joista malliesimerkkeinä voidaan pitää uskonnollisia kokemuksia. (Kurki, 2002, 83-84)

Huomionarvoista on myös se, että lacanilaisessa analyysissä *jouissance* on sidottu ennen muuta kokevaan ruumiseen. ”Siellä missä on *jouissance*, on ihmisruumis ei niinkään lääketieteen käsitteellistämä ihmisruumis, vaan pikemminkin Freudin esiintuoma, kulttuurin ahdistama ja neurotisoima ruumis. (Kurki, 2002, 84)

Teen seuraavaksi *Atonementista* tulkinnan, jossa *jouissance* avautuu Brionylle lacanilaisittain määriteltynä perversiivisesti, irrallaan ruumiillisesta kokemuksesta. Kyseessä on vastaava vinouma kuin anorektikon yksityinen merkityksenantorakenne, jossa kaikki tarpeet kielletään suuremman, yksityisen ja salaisen tarpeen tieltä. Olennaista on se, että Briony tulkitsee ympärillään olevien subjektien kieltä, tietoisuuksia ja jopa tiedostamattomia motiiveja hybrisesti ikään kuin metatasolta, vaikka hän on samojen merkitsijöiden alaisuudessa kuin muutkin. Hänen perversionsa on kirjailijahybris itse, illuusio siitä, että merkitsijät ovat hänen alaisuudessaan eikä päinvastoin. Tämä perversion alkusysäys on näkymä fiktion mahdollisuuksiin

varastetun kirjeen myötä, mutta pelkkä näkymä ei Brionylle riitä; hän tarvitsee kokonaisen merkitysjärjestelmän, järjestelmän, joksi vuosikymmenien aikana hiottava *Atonementin* teosestetiikka hänelle mahdollistaa.

*Atonement* –tulkinnot voidaan jakaa kahteen leiriin sen mukaan, pitävätkö tulkitsijat Brionyn eettistä ratkaisua tarpeeksi eettisenä vai eivät. Muun muassa Brian Finney ja O'Hara ovat sitä mieltä, että yhtäaikaisten tietoisuuksien kuvaus, joka mukailee woolfilaista kerrontaperinnettä, riittää Brionyn romaanin etiikaksi.

Pyrhönen ja Worthington asettuvat toisen leirin puolelle ja argumentoidessaan että Brionyn romaanin ongelma ei ole sen yleiseetos, joka antaa tilaa toisille tietoisuuksille ja näiden ilmenemiselle, vaan se, että Brionyn tunnustuksesta itsestään tulee itseoikeutettu ja hiottu tunnustusteos. Teos on niin hiottu ja koherentti, että se on eräänlainen timantti, sillä sen työstämiseen on kulunut koko elämä. Vien näitä tulkintoja *Atonementista* vielä pidemmälle, ja nimeän Brionyn teoksen lacanilaisen subjektikäsityksen nojalla tunnustukselliseksi fetissiksi. Sen sijaan, että Briony olisi astunut ihmisten eteen ja kohdannut näiden tuomion ja vastaanottanut mahdollisen anteeksiannon, hän on koko elämänsä ajan vaalinut syyllisyyttään juuri tunnustamisdiskurssia varten.

Kun tällainen kohteeltaan ja yleisöltä sulkeutuva tunnustuksellinen diskurssi asetetaan kehykseen, Brionyn tarinan tapauksessa kansiin, se muuttuu lacanilaisen käsitteistön näkökulmasta fetissiksi.

Jotta voitaisiin puhua teoksen fetisistisyydestä ylipäänsä, on syytä ensin avata Lacanin subjektikästystä ja analyysia halusta tarkemmin, jotta tunnustuksellisen teoksen fetististinen luonne tulisi täysin näkyviin.

Lacanilaisessa subjektiteoriassa erotetaan kolme eri subjektin tapaa olla: neuroottinen, psykoottinen ja perverssi. Nämä tavat olla ovat sidoksissa siihen, miten ja millä ehdoin subjekti altistuu symboliselle järjestelmälle – miten hän ”tulee kieleen”. Olennaista on lacanilainen käsite isän-nimi: se tekee kollektiivisen kielen ja lain ylipäänsä mahdolliseksi. ”Siinä missä ei-psykoottinen (eli neuroottinen tai perverssi) hyväksyy tietyt sanat ja säännöt yhteisiksi (ja siten alistuu ja altistuu niille), siinä psykoottisen ihmisen on mahdotonta hyväksyä tällaista yleistä säätelevää ja alistavaa tekijää. Klassisessa lacanilaisessa teoriassa psykoosi tarkoittaa sen tekijän kieltämistä, mikä mahdollistaa liittoutumisen muiden ihmisten kanssa. Se, mistä psykoottinen luopuu, voidaan käsitteellistää monella eri tavalla, mutta klassinen lacanilainen käsite sille on isän-nimi. Perversiossa isän-nimelle alistumista leimaa eräs mutta: subjekti muodostuu alistumalla isän-nimelle jotain tiettyä yksityiskohtaa lukuun ottamatta. Isän-nimi säätelee kaikkea muuta paitsi tätä jotain, mikä ruumiillistuu kyseisen perversion fetississä. Kun psykoottisella koko kaikkeus kieltäytyy isän-nimen

normalisoivasta vaikutuksesta, perversiossa vain fetissi kieltäytyy seuraamasta isän-nimen lakia. (...)” (Kurki, 2008)

Sovitan lacanilaiseen subjektiteoriaan hänen myöhemmän käsitteensä *jouissancen*, sillä pidän sitä olennaisena lisänä analyysissani Brionyn fiktiointihimosta ja –nautinnosta<sup>36</sup>. Dylan Evans painottaa, että *jouissance* ei ole suuressa roolissa Lacanin varhaisissa kirjoituksissa, mutta myöhäisajattelussa se on keskeinen käsite. Lacan ei kuitenkaan anna Evansin mukaan *jouissancelle* täsmällistä määritelmää, vaan se varioituu eri käyttötarkoituksissa. Siksi sen määrittelynkkin on säilyttävä osin avoimena. Evansin mukaan psykoanalyysissa ei juuri esiinny *jouissanceen* viittaava käsitettä ennen Lacania, paitsi ehkä Freudin saksankielinen *genuss*. Evans tulkitsee, että Lacan sijoittaa käsitteen hegeliläiseen perinteeseen, tosin Kojéven kautta. Lacan liittää *jouissancen* hegeliläiseen herran ja rengin dynamiikkaan.

Lacanille ”rengin” asemassa on neurootikko, eli ihminen, eli ”tyypillisesti kieleen tuleva” minä, joka luovuttaa suoran nautinto-oikeutensa herralleen. Kun neurootikko luopuu omasta nautinnostaan ja siirtää sen kuvitteelliselle toiselle (*imaginary other*), hänestä tulee Evansin sanojen mukaan häkkieläin, joka seuraa kateellisena nautinnon toteutumista vierestä. Tämä on siis lacanilaisessa subjektiteoriassa subjektin tyypillinen suhde nautintoon. On lisäksi tähdennettävä, että Lacan haluaa seminaariensa edetessä erottaa tiukasti *jouissancen* nautinnosta (*plaisir*) halusta (*desir*), sillä *jouissancelle* on Evansin mukaan lacanilaisessa teoriassa nämä arkisemmat käsitteet ylittävä merkitys. (Evans, 2016, 3)

His most explicit statement on the matter comes in the lecture of 26 March 1958, when he claims that 'the subject does not simply satisfy a desire, he enjoys (*jouit*) desiring, and this is an essential dimension of his *jouissance*. In other words, desire is not a movement towards an object, since if it were then it would be simple to satisfy it. Rather, desire lacks an object that could satisfy it, and is therefore to be conceived of as a movement which is pursued endlessly, simply for the enjoyment (*jouissance*) of pursuing it. *Jouissance* is thus lifted out of the register of the satisfaction of a biological need, and becomes instead the paradoxical satisfaction which is found in pursuing an eternally unsatisfied desire. It is no surprise, then, that Lacan immediately links it with the phenomenon of masochism. (Evans, 2016, 5)

Ennen kuin voidaan tarkastella Brionya *Atonementin* ensimmäisessä osassa, on syytä vielä tehdä muutama tarkennus lacanilaisesta ”kieleen tulemisesta” ja isän-nimestä. *Jouissancelle*, kielellisyyteen altistumisella ja isän-nimellä on nimittäin lacanilaisessa teoriassa yhteys toisiinsa.

---

<sup>36</sup> Koska lacanilainen teoria ei ole systemaattinen, käsitteillä ei ole orgaanista yhteyttä toisiinsa. Pidän kuitenkin *jouissancen* käsitettä olennaisena, sillä se avaa varastetun kirjeen teemaa kohti fiktion analyysia. Tulkintani mukaan varastettu kirje + *jouissance* on lacanilaisessa analyysissa yhtä kuin fiktion fetissi.



Bruce Fink selventää tätä yhteyttä teoksessa *The Lacanian Subject – between Language and Jouissance* (1995) korostamalla, että lapsen halu äitiin (*desir de la mère*), joka tarkoittaa paradoksaalisesti sekä lapsen ehtymätöntä halua olla symbioosissa äidin kanssa että äidin halua, jonka suuntautuminen pois lapsesta lapsen on hyväksyttävä. Äidin halu on välttämättä lacanilaisessa teoriassa tukahdutettava, ja tämän tukahduttamisen toimittaa isän-nimi, joka asettuu äidin halua vastaan ja asettaa lapsen ja äidin väliin kiellon ja lain. Lacanilaisessa teoriassa isän-nimi on yhtä kuin isän kieltö (*nom du père/non du père*) ja tämä kieltö saa määreekseen falloksen. Tämä puolestaan toimii ajan saatossa kuin mikä tahansa merkitsijä (*signifier*) ja liukuu merkitsijöiden jatkumossa saaden uusia sisältöjä tilanteen mukaan. Lopulta isän-nimen paikalla onkin Lacanille mikä tahansa merkitsijä, ja tämä substituutio johtaa ajatukseen, joka perustaa kielen subjektin ja äidin halun väliin. Vaikka yhteys on kiellon kautta menetetty, lapsi saa vapauden liikkua, elää ja hengittää kielellä. Samalla yhteys *jouissanceen* kuitenkin katkeaa. (Fink, 1995, 57)

Lacanilaisesta näkökulmasta Briony on *Atonementin* ensimmäisessä osassa ”tulemaisillaan kieleen” kuten lacanilainen neuroottinen subjekti ylipäänsä, mutta tuleekin Robbien kuohuttavan viestin yllyttämänä tempaistuksi *jouissancen* - ja kenties myös symboliseen solmiutuneen mutta aina mahdottomaksi ja määrittelemättömäksi jäävän reaalisen – piiriin, joiden alueelle jääminen ilman symboliselle altistumista on lacanilaisittain ilmaistuna yhtä kuin psykoottiseen subjektirakenteeseen jumiutuminen<sup>37</sup>. Briony kieltäytyy *Atonementin* ensimmäisessä osassa ymmärtämästä – tai ei kykene ymmärtämään - Robbien Cecilialle lähettämää eroottista viestiä niin kuin se on tarkoitettu, vaan valjastaa viestin sisällön oman fiktiivisen, hybrisen hankkeensa nimiin, joka ei paikannu haluun tai nautintoon vaan määrittelemättömän *jouissancen* alueelle. Briony tempautuu tätä kautta lacanilaisittain ilmaistuna psykoottisen piiriin: hän haluaa lisää pelkkää *jouissancea*, ei lakia eikä isän-nimeä, ja myöhemmin, tajuttuaan erehdyksensä traagiset seuraukset, hän haluaa yhä pääsyn *jouissancensa* piiriin ja muuttaa sen kestoltaan pitkäksi perversiiviseksi hankkeeksi, jonka pauloissa hän voi uskotella itselleen olevansa katumuksen ja sovituksen asialla, vaikka yhä edelleen hänen käyttövoimanaan on sama asia: fiktionnin yksityinen *jouissance*, jossa merkitsijöiden ketjulle ei tarvitse altistua kuin tietyiltä osin.

Olennaista ei ole nautinto, sillä Janne Kurjen sanoin ”*jouissance* ei ole kivaa. Oleellista *jouissance*ssa onkin jokin mielihyväperiaatetta rikkova, jota ei voida pitää mukavana. Niin sanotun psykopatologian näkökulmasta tämä on olennaista ja helpommin ehkä ymmärrettävääkin: vaikka analysoitavan oireet eivät millään tavoin ole mukavia seuralaisia, hän saa niistä ehkä jonkinlaista perustavampaa tyydytystä joka voittaa yllykkeenä kaiken mielihyvän.” (Kurki, 2002, 85)

---

<sup>37</sup> Kysymys *jouissancen* yhteydestä reaaliseen on kiinnostava. En tämän tutkielman puitteissa löytänyt vastausta näiden kahden käsitteen väliselle yhteydelle. Lacan selvästi ajattelee, että varastetun kirjeen ytimessä on juuri reaalinen. Jos varastetussa kirjeessä on lisäksi kyse fiktion mahdollisuudesta ja jos *jouissance* liittyy tähän tematiikkaan kuten oletan, voidaan ajatella, että *jouissance* limittyy reaaliseen juuri siinä, miten kirje avaa fiktioalueen.

Brionynkaan *jouissance* ei ole kivaa; se on hänen itse itselleen langettama rangaistus. Mutta yhtä kaikki se verhoaa hänet suojaan vastuulta, niin, ettei hänen tarvitse astua tekoineen julkisesti esiin.

Mikä lacanilaisessa teoriassa sitten on olennaista Brionyn kirjallijalaatua analysoitaessa? Kuten huomautin, Briony on *Atonementin* ensimmäisessä osassa lacanilaisittain ”psykoottisessa” tilassa. Romanissa mainitaan usein Brionyn, Leonin ja Cecilian isän, Jack Tallisin olevan poissa kohtalokkaan illan aikana. Myös Brionyn ja sisarusten äiti on vetäytynyt migreenikohtauksen kourissa huoneeseensa. Koska isä ja äiti ovat poissa ”näyttämöltä”, poissa on myös lacanilaisittain ”isän-nimi”, se tekijä, jolle altistuessaan subjekti ylipäänsä luopuu imaginaarisesta samuuskien tunnistamisen tilastaan<sup>38</sup>. Paikalla on kyllä Brionylle varteenotettavia ”isän-nimentuojia”, nimittäin veli Leon, Paul Marshall ja Robbie, mutta jokainen ”epäonnistuu” roolissa jota heiltä odotetaan. Veli ei käyttäydy aikuismaisesti, Paul Marshall osoittautuu perverssiksi ”isäksi” ja Robbie edustaa väärää luokkaa.

Koska Brionyn nopeasti hybriksestä esiin loihduttu väärä todistus ei tunnusta tosiasioita vaan sallii muuttumisensa laiksi – tutkinta Robbiesta käynnistyy heti Brionyn väärän todistuksen jälkeen, ja todistuksella on välittömiä sosiaalisia ja juridisia seurauksia - voidaan Brionyn toiminta nähdä kieltäytymisenä yleisesti tunnustetuista säännöistä ja sosiaalisista suhteista. Hänen motiivinaan on hänelle itselleenkin vieraaksi jäävä oma mielihyvätalous, jonka syy-seuraussuhteita hän ei osaa tai halua tutkia.

Klassisessa lacanilaisuudessa psykoosille on vain kaksi vaihtoehtoa: perversio ja neuroosi. ”Nämä kaksi ei-psykoottista subjektirakennetta eroavat psykoottisuudesta siinä, että niissä kuitenkin alistutaan isän-nimelle; toisistaan ne eroavat siinä, minkälaisella dynamiikalla alistuminen tapahtuu ja miten subjekti konstituoii puutteen isän-nimen luomissa puitteissa.” (Kurki, 2008)

Ennen kuin syvennyn lacanilaiseen perversioanalyysiin, joudun huomauttamaan, että on kenties merkillepantavaa, että Lacan liittyy persion masokismiin ja masokismin maskuliinisuuteen: hän suhtautuu subjektiteoriaansa ylipäänsä varauksellisesti naisen olemassaoloon. Korostus on nykyajattelulle kummallinen, mutta sitä on valotettava hiukan. Heta Rundgren avaa lacanilaista subjektiteoriaa jäljittävässä opinnäytetyössään Lacanin kiistanalaista ajatusta liittäen sen psykoanalyysin historiaan:

---

<sup>38</sup> Tunnistan, että tulkintani isän-nimen poissaolosta ja sen yhteys konkreettisen isän, Jack Tallisin, poissaoloon on suoraviivainen, mutta varaan oikeuden tehdä tällainen tulkinta, sillä Brionyn kuvittelukyvyyn hybristä ja merkitystenannon ylivaltaa *Atonementin* ensimmäisessä osassa on kuvattava jotain vasten, ja konkreettisin rajautuminen on juuri Brionyn, Cecilian ja Leonin vanhempien poissaolo. Toisaalta voidaan ajatella, että autofiktio sinänsä leikittelee isän- ja äidinmurhan hybriksellä, sillä autofiktio väkevin aines on tyypillisesti kirjailijan elämän traumaattista ainesta, ja kertomalla tästä kaikesta suoraan tai elliptisesti tai sekoittamalla tositapahtumia ja fiktiota kirjailija käy aina lacanilaisittain isän-nimeä vastaan.

Psykoanalyttisen teorian suhdetta naiseen ja feminiiniseen tutkinut Paul Verhaeghe osoittaa, että kysymys naiseuden olemuksesta on psykoanalyysin perustava kysymys, johon Freud ei loppujen lopuksi osaa vastata. Mieheys ja naisuus määrittyvät Freudilla ainoastaan oppositioparin aktiivinen/passiivinen kautta. Verhaeghen mukaan Lacanille naisuus olisi subjektipositio, joka on samanaikaisesti sekä lain sisä- että ulkopuolella ja josta käsin on mahdollista relativisoida laki. Tämä kuulostaa jo utooppiselta asemalta, josta voidaan toistaiseksi vain haaveilla: Naista (la femme) ei olekaan olemassa. (Rundgren, 2007, 18)<sup>39</sup>

Jos luodetaan lacanilaisen käsitteistön avulla Brionyn suhdetta todellisiin Tallisin kartanon tapahtumiin ja myöhemmin kirjalliseen representaatioon noista samoista tapahtumista, voidaan tehdä erottelu psykoottisen ja perversiivisen suhtautumisen välillä. Omiessaan tulkinnan ja todistuksen tapahtumista Briony kieltäytyy isän-nimestä ja on näin ollen psykoottinen, ja kirjoittaessaan samoista tapahtumista myöhemmin näennäistä toisten tietoisuuksien esittämisen etiikkaa noudattamalla hän on lacanilaisittain perverssi, sillä hän fetisoi tunnustuksensa, eli altistuu isän-nimelle kaikilta muilta osin, paitsi työstämänsä *Atonement*-teoksensa osalta, jota hän mestaroi miten tahtoo. Kurki kuvaa tällaista perversikon fetissi-suhdetta seuraavasti:

On huomattava, että struktuurallisesti perversio on aivan yhtä ”kehittynyt” rakenne kuin neuroosikin: perversiossa on kyse samanlaisista vaiheista ja rytmeistä kuin neurooseissakin. Jos neurooseissa painottuu subjekti, painottuu perversiossa kuitenkin objekti, ja siksi Lacan kirjoittaakin persion mateemoillaan ikään kuin nurinpäin käännetyn neuroottisen fantasman (...) muotoon. Tästä näkökulmasta perversiota voidaan luonnehtia subjektiivisena rakenteena, jossa perversikko ottaa objekti-instrumentin aseman suhteessa Toisen *jouissanceen*. Hän saa siis nautintoa nimenomaan instrumentalisaatiosta, siitä, että toimii Toisen nautinnon instrumenttina. (Kurki, 2002, 88)

Perversiossa subjekti kohtaa tietoisuutta konstituoivan ei-minkään ja tietyissä mielessä alistuu isän-nimelle (tältä osin perversio on lähempänä neuroosia kuin psykoosia). Perversikko kuitenkin kieltää halun syyn olevan puute, toisin sanoen hän kieltää Toisessa olevan reiän ja epätäydellisyyden ja siten myös kastration: kiellon kautta hänen halunsa näyttää nousevan *jostakin*. Klassisemmin voitaisiin ilmaista, että perversikolle, tai perversikkoon jää ikään kuin ”jäännös” ”äidistä”, eräänlainen pieni pala nirvanaa, joka takaa hänelle tyydytyksen. Kyseessä on subjektiivinen rakenne, joka tulee parhaiten esiin fetississä, jolloin tietynlainen objekti saa perversikon ”päälle” (eli syttymään, huomautus minun). (Kurki, 2002, 87-88)

Lacanilaista käsitteistöä seuraten myöntäessään osuutensa tapahtumien täydellisessä rekonstruktiossa ja fiktioinnissa Briony astuu ensimmäistä kertaa esiin täysin isän-nimelle alistuneena, eli lacanilaisittain neuroottisena ihmisenä.<sup>40</sup> Lacanilaisesta näkökulmasta Brionyn nuoruudenaikainen virhe, väärä todistus, ja

---

<sup>39</sup> Koska on syytä olettaa, että Briony on sekä nainen että naiskirjailija, ja että naiskirjailijoita on ollut ja on oleva olemassa, jätän Lacanin ajatuksen naisen olemassaolon – ja etenkin masokistisen tai perverssin naissubjektin olemassaolon - kyseenalaisuudesta leijumaan ilmaan. Olisi sääli hylätä lacanilainen subjektiteoria vain siksi, ettei sitä voi soveltaa Brionyn koska hän on nainen. Tämän vuoksi suhtaudun Brionyn kuin hän olisi sekä nainen että naiskirjailija ja kykenevä vastaavaan perversiiviseen subjektirakenteeseen kuin miespuolinen subjektikin.

<sup>40</sup> Korostettakoon, että neuroottinen ihminen on Lacanille ns. ”normaali” tapa tulla kieleen ja tulla subjektiksi.

sittemmin koko elämän mittainen yritys rekonstruoida todistus ja sepittää tapahtumat paremmiksi kuin todellisuus, voisi olla kuvaus siitä, miten subjekti kulkee psykoottisesta pervessin kautta kohti neuroottista eli täysin isän-nimelle altistuvaa itseä. Tallisien kartanon tapahtumat ovat psykoosin aluetta, romaanin kirjoitusprosessi, joka vie yli 60 vuotta, on perverssin subjektiuden vaihe, ja lopulta koittava tunnustuksen hetki on astumista kieleen yhtenä muista subjekteista.

Erityisen kiinnostavaa lacanilaisesta näkökulmasta on, että se, mitä nuori Briony ei teoksen ensimmäisessä osassa hahmota, on seksuaalinen jännite. Toisaalta kyse on Robbien ja Cecilian välillä kehkeytyvästä eroottisesta jännitteestä, toisaalta Brionyn omasta puhkeamaisillaan olevasta seksuaalisuudesta, joka on vielä toistaiseksi kätkeytynyt romanttisten fantasioitten naamioasuun. Lacanin subjektiteorian yksi keskeisimpiä käsitteitä on edellä esiin noussut *jouissancen* käsite.

Heta Pyrhönen huomauttaa Lacania mukaillen, että se valta, jonka kirje hallussapitäjälleen antaa, muodostuu yksinkertaisesti siitä minkä roolin kirjeen hallussapito antaa anastajalle sosiaalisesti, suhteessa toisiin ihmisiin. Hän vertaa Brionya Poen tarinan Dupiniin, joka varastaa kuningattaren kirjeet takaisin ministeriltä. Siinä missä Dupin on aikuinen ja kykenevä ajattelemaan kuin kirjeiden alkuperäinen varastaja, Briony on Pyrhösen luennassa määritelmällisesti lapsi ja toimii kuin lapsi. Vaikka Briony kykenee varastamaan Robbien kirjeen tämän työpöydältä ja välittämään sen muille, hänellä ei ole samaa roolia kuin Dupinilla; Briony ei pidä hallussaan kaikkia kirjeen sisältämiä merkityksiä, koska hän on lapsi: hän ei kykene ymmärtämään kirjeen alkuperäisen lähettäjän ja vastaanottajan välistä jännitettä, Robbien ja Cecilian alkamassa olevaa rakkautta. Hän on aiemmin todistanut näiden lyhyen kiihkeän rakastelun kirjastossa, mutta tulkinnut sen väkivaltaiseksi kohtaukseksi, sillä hän ei ole ymmärtänyt tilanteen seksuaalista luonnetta. Tämä tilanne vahvistaa hänen käsitystään siitä, että Robbie on ”seksimaanikko”. Vaikka kirjeen sisältö vaikuttaa aikuiselle lukijalle turhankin alleviivaavalta, se, että Briony tulkitsee kirjeen väärin, alleviivaa Pyrhösen mielestä traagisesti juuri sitä, että Briony on lapsi ja tekee virhetulkinnan lapsen maailmastaan käsin. Tämä samalla erottaa Pyrhösen luennassa Poen ”The Purloined Letterin” *Atonementista*. Pyrhösen tulkintaa näiden kahden tekstien eroista voi viedä vielä pidemmälle: Siinä missä Poen kertomus on jännitysnäytelmä, *Atonement* on virhetulkinnan osalta pikemminkin klassinen tragedia; Brionyn virhetulkinta edustaa arkaaista traagista momenttia, hamartiaa, eli kohtalokasta virhettä: päähenkilö tekee virheen, jonka mittasuhteet vasta aika paljastaa. (Pyrhönen, 2012, 108)

Kuten Pyrhönen huomauttaa *Atonementin* kirjetematiikkaa koskevassa luennassaan, on olennaista, että seksuaalisuus ja sen vihjeet manifestoituvat *Atonementin* ensimmäisessä osassa myös kirjeissä. Kun Robbie lähettää Cecilialle himopuuskassa kirjoituskoneella kirjoittamansa väärän kirjeen ja Briony saa sen välitettäväkseen, Briony tulee tempaistuksi paitsi kielen alueelle, myös *jouissancen* piiriin. *Jouissancen*

käsitteellinen alkuperä, sen paikantuminen juridisiin assosiaatioihin nautintaoikeudesta, sen ulottuminen Kojéven kautta Hegeliin ja ennen muuta hegeliläiseen herran ja rengin väliseen dynamiikkaan tuo kiinnostavia lisätulkintamahdollisuuksia Brionyn hybrikseen *Atonementin* ensimmäisessä osassa. Jos on niin, että Briony saa kosketuksen *jouissanceen* varastamalla Robbien Cecilialle osoittaman eroottisen kirjeen ja kaiken lisäksi omimalla kirjeen sisällön väärän todistuksensa motivoijaksi, voidaan ajatella, että Briony käyttää ”nautintaoikeuttaan” omaa yhteiskuntaluokkaansa alempana sijaitsevan Robbien kustannuksella, eli laajentaa oman *jouissancensa* Robbien yli.<sup>41</sup>

Brionyn *jouissancea* on juuri tämä varastettu näkymä erotiikan ja lacanilaisen symbolisen väliseen kytkökseen, ja sen hybrisyys vain korostuu, koska *jouissance* pakenee Lacanin subjektiteoriassa kieltä. Kuten Bruce Fink toteaa: mikä tahansa symboliseen astuminen on mahdollista vain, jos subjekti hylkää yhteyden *jouissanceen*, tai kääntäen: jokainen kieleen astuminen merkitsee *jouissancen* menetystä. (Fink, 1995, 137) Fink korostaa tätä katkosta kielen ja *jouissancen* välillä huomauttaessaan, ettei metakieleen ole koskaan varsinaista pääsyä. Brionyn hybris paikantuu kuitenkin toisaalta juuri metakielen olettamiseen ja toisaalta ajatukseen, että hän voisi yksin olla subjekti, joka säilyttää suhteen *jouissanceen*, ei kielestä huolimatta, vaan juuri kielen – oman metakielensä – kautta. Tästä, tiivistetysti, Brionyn hybrikissä on lacanilaisittain ilmaistuna kyse.

Näkymä fiktion mahdollisuuksiin avaa Brionyn lapsenmielelle nautinnan ihanan kauhun, ja koska hän on lapsi eikä vielä ole seksuaalisten merkitysten piirissä, hän muuntaa tietämyksensä itselleen sopivampaan muotoon, eli korostaa kuvittelukyvyyn ja fiktioinnin ulottuvuutta. Brionynkaan *jouissance* ei lopulta ulotu tai tule lukituksi kieleen, ainakaan kieleen, joka toimisi kommunikatiivisesti; hän löytää varastetun kirjeen mahdollisuuksista paljon kiinnostavamman vaihtoehdon, nimittäin oman yksityisen symbolisensa, joka on punoutunut alati pakenevaan reaalisen rekisteriin ja jonka käyttövoimana *jouissance* on. Briony on fiktiohybrikissään kuin anorektikko, joka saavuttaa syvemmän nautinnon yksityisessä merkitysrakenteessa kuin yleisesti jaetuissa halujen ja tarpeiden tyydyttämisten mallissa. Huomionarvoista on juuri se, että *jouissance* näyttää Brionylla saavan lacanilaiseen symboliseen rinnastettavan muodon, vaikka todellista, lacanilaista kieleen astumista ei Brionylle tapahdu, sillä hän toimii koko romaanin ensimmäisen osan ajan isän-nimeä vastaan, omien yksityisten merkitystensä piirissä.

Jos Brionyn toimintaa suhteutetaan Lacanin tulkintaan Poen ”The Purloined Letterista” ja otetaan mukaan myös Jacques Derridan Lacanille esittämä kritiikki tekstin ja kirjoittamisen ja lukemisen ulottuvuuksien unohtamisesta, voidaan tulkita, että Briony liikkuu lacanilaisen kolmion kulmien yli: hänen hybristään on se,

---

<sup>41</sup> Kiinnostavaa on tietenkin myös se, että hegeliläisessä analyysissä nautintaoikeus, joka avautuu herran ja rengin dynamiikan kautta, on inspiroinut myös Karl Marxia, jonka teoriaa luokkaeroista kutsutaan usein ”Hegelin kääntämiseksi päälaelleen”.

että hän liikkuu sekä kielen että ns. metakielen alueella, vaikka metakieltä ei määritelmällisesti voi olla olemassakaan; tästä huolimatta hän silti olettaa ja oikeuttaa jonkinlaisen metatason, josta tietoisuuksia ja tiedostamattomia voi luodata – myös omaa. Metataso puolestaan fetisoi Brionylle kielen ja mahdollistaa perverssin suhtautumisen sovitusteokseen.

Brionyn varsinainen tragedia on, että elämän alueella hän on kirjallinen, metatason subjekti, ja kirjallisuudessa hän säilyy elävänä, vaikka tekeekin itsestään henkilöahmon. Samalla voidaan todeta, että tämä problematiikka koskee autofiktion etiikkaa ylipäänsä, johon paneudun tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Brionyn *jouissance*a hänen kirjallisessa hybriksessään on juuri sen ”varjosymbolisuus”, joka, vaikka onkin kieltä, tukee vain Brionyn omia näkemyksiä toisten subjektien tietoisuuksista, niin että se jää fetissin alueelle ja välittää vain ehjän estetiikkansa etiikan sijaan. Voidaan tulkita, että *Atonementin* kolme ensimmäistä osaa viittaavat kokonaisuudessaan mielihyväperiaatteen tuolle puolen, kohti *jouissancen* hurmaa ja huumaa, sillä, kuten aiemmin huomautin, vasta täydellinen altistuminen isän-nimelle on kieleen ja jaettujen merkitysten piiriin astumista. ”Vale- tai varjosymbolinen” toimii siis Brionyn *jouissancen* naamioasuna, kunnes hän on valmis astumaan esiin anteeksi pyytävänä minänä.

## 4.2 *Atonement* Brionyn autofiktiona

Tarkastelen seuraavaksi *Atonementia* Brionyn autofiktiona.<sup>42</sup> Autofiktio on alkuperäisen määritelmänsä mukaan autobiografisesta kirjoittamisesta kummunnut fiktion alalaji, fiktioksi naamioitu omaelämäkerta. Termin lanseerasi Serge Doubrovsky. Päivi Koivisto kuvailee väitöskirjassaan, että Doubrovskyn autofiktion lähtökohtana on omaelämäkerran teoria. Hänen *Fils*-romaaninsa (1976) innoituksena oli Philippe Lejeunen omaelämäkerrallista sopimusta käsittelevän esseen väite, ettei omasta elämästä voisi kirjoittaa romaanissa siten, että päähenkilöllä olisi kirjailijan oma nimi. (Doubrovsky & Ireland 1993, 44–45; Doubrovsky 1993, 33–34 / sit. Koivisto, 2011, 12) Doubrovsky kirjoitti romaanin omasta elämästään, pani päähenkilölle oman nimensä ja esitti alun prologissa alustavan autofiktion määritelmänsä, jossa näkyy ahdistus ja kapina omaelämäkerran tiukkoja lajirajoja kohtaan. Psykoanalyttisen ihmiskäsityksen omaksuneelle

---

<sup>42</sup> Keskustelin autofiktiosta väitellen Päivi Koiviston kanssa mahdollisuudesta tulkita *Atonementia* pseudoautofiktiona, kun haastattelin häntä Helsingissä 4.12.2018. Hän huomautti, että tyypillisimmin pseudoautofiktioksi kutsutaan kirjailijoiden pseudonyymeillä kirjoittamia näennäisiä autofiktioita. Esimerkiksi hän antoi Pirkko Saision Eva Wein – pseudonyymien. Hän kuitenkin totesi, että mitä tahansa teoriaa voi soveltaa teosanalyysissä, mikäli siitä on hyötyä. *Atonement* ei tietenkään ole kirjaimellisesti autofiktio, koska Brionyn autofiktio on Ian McEwanin metafiktiota. Silti ajattelen, että autofiktioanalyysi voi olla *Atonementin* kohdalla kiinnostava.

Doubrovskylle totuutta ei voi kirjoittaa tekstiin kuin vahingossa. (Doubrovsky, 1977, 10; Doubrovsky 1993; Doubrovsky & Ireland 1993, 44–46; Colonna 2004 / sit. Koivisto, 2011, 12)

Autofiktio on myös *makebelieve*-sopimuksen<sup>43</sup> osittaista epäämistä tai sen siirtämistä koskemaan vain osia teoksesta; lukija tietää teoksen todenkaltaisuuden suhteessa elettyyn elämään, mutta tunnustaa samalla, jo terminkin tasolla, kerronnan fiktioluonteen painavammin kuin sellaisessa fiktiossa, jossa tekijän elämän yhtäläisyyksiä teokseen ei tuoda esille. Tätä kautta lukijan täyttää toisaalta halu uskoa kerrottuun ja toisaalta epäluulo kerrottua kohtaan, sillä hän on tietoinen seipitteen mahdollisuudesta, jonka autofiktio-määre tuo esille. Uskottelu-aspekti sen sijaan häipyä taka-alalle siksi, että lukijan ei oikeastaan tarvitse siotutua *makebelieve*-sopimukseen, koska hän on lähtökohtaisesti taipuvainen uskomaan, että autofiktio- tai autobiografisuus-määre takaa, että kerrottu on tapahtunut ainakin lähes siten kuin se on esitetty, sillä siksihän autofiktiota terminä tai otsikkona alun perinkin käytetään. Sopimusta *the makebelieve*stä ei varsinaisesti tarvitse autofiktion kohdalla siis solmia.

Pirkko Saision omaelämäkerrallisen trilogian autofiktiivisyydestä väitellyt Päivi Koivisto nostaa autofiktion tärkeimmäksi ulottuvuudeksi metafiktiivisyyden. Erotuksena ”pelkästä” omaelämäkerrallisuudesta autofiktiossa tekijä leikittelee tekstissä kirjallisilla keinoilla ja omalla tekijäpositiollaan tai omaelämäkerrallisilla ulottuvuuksilla. Koivisto siis antaa omaelämäkerralliselle leikillisyydelle metafiktiivisen tarkennuksen. Koiviston mielestä romaanit, jotka eivät sisällä tällaista metafiktiivistä leikittelyä, ovat pikemminkin omaelämäkerrallisia romaaneja kuin autofiktiota.

Jos Brionyn *Atonement*-romaania luetaan autofiktioteorian läpi, sen metafiktiiviset elementit voidaan nähdä juuri metafiktio-määritelmän kautta osana kerronnallista leikittelyä, jossa tekijä samaan aikaan sekä ilmiantaa aktiivisen roolinsa seipitteessä että pakenee tarkempia määritelmiä – ja eettistä arviota – teoksen eheyteen. Ennen muuta Brionyn *Atonementia* on kuitenkin kiinnostavaa tulkita autofiktioteorian psykoanalyttisten painotusten vuoksi.

Autofiktio avaa tekijän näkökulmasta – doubrovskilaista autofiktion määritelmää seuraten – leikillisen, mutta painokkaasti *fiktiivisen* tilan, jossa tekijä kutsuu lukijaa analyytikon rooliin tulkitsemaan kaikkea kerrottua tiedostamattoman näkökulmasta. Lukija vastaa tähän rooliodotukseen mahdollisuuksiensa mukaan, ja yrittää muodostaa suhteen joko fiktiiviseen koherenttiin maailmaan tai tarjoihtuun maailmaan sen perusteella, mitä tietää tekijän itsensä elämästä. Mutta koska autofiktio painottaa fiktiivisyyttään ja lipeää tosielämäolettamista aina kauemmas, lukija kokee tulevaisuuden nuhdelluksi jokaisen tosipohjaisen tulkintayrityksen jälkeen, sillä

---

<sup>43</sup> Kendall Walton määrittelee teoksessaan *Mimesis as makebelieve* uskottelun fiktion perusolemukseksi. Hän mainitsee lukijan tekemän fiktion kanssa *the game of makebelieve* –sopimuksen. Tulkitsen, että olennainen osa autofiktion leikkiä on evätä tämä sopimus tai ainakin leikitellä epäamisellä.

kirjailija voi aina vedota biografistisen tulkinnan banaaliuteen ja livetä takaisin fiktion verhon taakse: *Mutta kaikki on sepitettä, fiktiota, johan genres nimikin sen kertoo!*

Näin syntyy korostus, jonka mukaan mitään kerrottua ei pidä tarkastella muuten kuin fiktion ja leikin näkökulmasta. Tätä kautta autofiktiota voisi ajatella lacanilaista haluteoriaa mukaillen eräänlaisena tekijän perverssinä fetissinä, jossa lukija kutsutaan analyytikon rooliin, mutta häneltä evätään analyytikon tulkinta-asema ja tarjotaan tilalle voyeristista eksluusiivista asemaa: näet tämän kaiken, mutta sinulla ei ole tähän osaa, pidätän itselläni kaikki tulkinnat ja omistan tämän maailman niin täydellisenä kuin suinkin, ilman interferenssejä. Kiinnostavaa on myös yrittää sijoittaa edellä esiin tullutta ”Varastetun kirjeen” lacanilaista kolmiota autofiktion tulkintaan; jos Brionyn hybristä oli liukua omalakisesti kolmion kulmien yli vaihdellen rooliaan vastaanottajasta lähettäjään ja tiedon hallussapitäjästä tiedolle sokeaan, kirjailijan rooli autofiktion ”kolmiossa” voisi olla vastaava liukuminen roolista toiseen, metatasolta sisemmäksi ja takaisin metatasolle. Olennaista on lukijan tarpeellisuus tunnustuksen ja todistuksen näennäiskohteena, mutta silti vailla varsinaista roolia. Voyeristis-eksluusiivisen asemoinnin vuoksi lukija jää hämmennyksen tilaan: mitä luen? Haluanko tietää tätä kaikkea, jos en saa tulkita tätä suhteessa fiktion tai toteen lainkaan? Saanko tehdä eettisiä arvoarvostelmia tekijästä ja tekijän suhteesta aktuaaliseen todellisuuteen lukemani perusteella? Jos teen arvoarvostelmia ja esitän eettisiä kysymyksiä, onko tekijä koskaan paikalla vastaamassa näihin kysymyksiin, vai pakeneeko hän paikalta, naamioituuko hän sepitteensä suojaan?

Voyeristis-eksluusiivisesta lukijapositionista seuraa joukko kiinnostavia lisäkysymyksiä, joista monet kytkeytyvät tunnustamisen tematiikkaan. Jos autofiktion ”minä” mielletään uskoutuvaksi tai tunnustavaksi minäksi, mihin muuhun hän ja hänen fiktiorakenteensa tarvitsee lukijaa kuin todentamaan teoksen alituisen pakenemisen tulkintakehyksistä ja tunnustavan minän luoman maailman suvereeniuuden? Tarvitseeko tunnustava, autofiktioiva minä yhtä kaikki jonkinlaisen synninpäästön, tunnistamisen, rajautumisen, vapautuksen tai sovituksen, vaikka haluaakin pitää kaikki tulkinnat itsellään? Vai onko lukijan rooli yksiselitteisesti olla vastentahtoinen voyeur, joka kiemurtelee eksklusiiossaan, kykenemättä kuitenkaan sulkemaan silmiään edessä olevan maailman todistusvoimalta?

Päivi Koivisto analysoi *Tunnustaminen ja todistus* –kokoelmassa (Vastapaino, 2007) julkaistussa artikkelissaan Pentti Holapan *Ystävän muotokuva*-romaanin tunnustamisproblematiikka ja autofiktiivisiä ulottuvuuksia, ja kiinnittää huomionsa erityisesti siihen, että paikantaessaan itsensä tunnustavaksi minäksi *Ystävän muotokuvan* kertoja halkaisee itsensä kahtia, jolloin tunnustamisen kohteena ei olekaan ylituomaroiva lukija, vaan ”toinen minä”, eräänlainen ylituomari kertojassa itsessään. Tällaisen kaksijakoisuuden, tunnustuksen itselle, voi Koiviston mukaan löytää monista tunnustuksellisuutta problematisoivista teksteistä. Koivisto viittaa analyysissään lacanilaiseen peilivaiheeseen, jossa minuuden kokemuksen moninaisuus säilyy moninaisena, mutta peilikuvan ”outo” ykseys luo hahmotelman kokonaisesta subjektiudesta. Koivisto toteaa, että tunnustuksessa minä muotoutuu samanlaisen heijastuksen



kautta. Kertoja pyrkii objektivoimaan itsensä. Kokemus minästä säilyy sirpaleisena, vaikka peilissä – ja tekstissä – nähdään projisoitu eheä itseys. Eheys on siis vieraannutettu kuva. (Koivisto, 2007, 112-113)

Koska lacanilaisessa teoriassa peilivaihe edeltää kieleen ja itseyyteen astumisen vaihetta, kielen piirissä toteutettu tunnustaminen on ikään kuin palaamista peilivaiheeseen, jossa minuuksien moneus heijastetaan – moniäänisessä – tunnustamisessa kohti peilissä kajastelevaa minuuden eheyttä. ”Minulta minulle” –malli olisi siis lacanilaisittain tunnustamisen itseä ylläpitävä rakenne. Samalla tavoin kuin aiemmin analysoin Worthingtonin itseoikeutetun tunnustamisen problematiikkaa, ja Worthington nosti esiin tunnustamisesta itseensä käpertyvänä kehänä, jossa alun perin tavoiteltu totuus liudentuu ja jäljelle jää yhä lisää tunnustamista itseaffirmaatioonsa tarvitseva tunnustava itse, myös lacanilaisittain painottuneessa autobiografisen tunnustamisen analyysissä tunnustamisen ytimessä on ristitriita: minuuden yksyes säilyy aina tavoittamattomissa, ja tunnustamisen akti vain korostaa tätä eheyden tavoittamattomuutta, sillä se paikantaa sekä minuuksien kakofonian että peilikuvan illusorisen ykseyden. Tästä – ja Worthingtonin esiin nostamasta sekulaariin tunnustamiseen liittyvästä - näkökulmasta autofiktiossa tuotettu tunnustamisen rekisteri jäisi aina kaikumaan ilmaan, vailla kohdetta, ainakaan muuta kohdetta kuin peilin luuloteltu eheä subjekti.

Eheyden haurauden vuoksi tekijä haluaa ainoastaan kutsua lukijaa analyytikon rooliin ja tulkitsemaan omaelämäkerrallisuudella kiusoittelun mahdollisuutta mutta pidättää itsellään oikeuden teoksen merkitysten varsinaiseen tulkintaan. Toisaalta tekijä janoaa ideaalilukijaa, ”kaiken ymmärtävää kokonaistulkintaa”, ja jäädessään tätä tulkintaa vaille vetäytyy teoksensa fetisistiseen suojaan ja kieltää kaikki muut tulkinnat kuin omansa ja alati mahdollisen, muttei koskaan aktualisoituvan ideaalilukijan. Tulkintayritykset – etenkin omaelämäkerrallisuutta jäljittävät - ovat tekijälle häpäisyn keinoja, sillä on olemassa yksi täydellinen tulkinta, ja se on elämä teoksena, jonka vain kaikki merkitykset avaava ideaalilukija voi tavoittaa.

Briony voidaan edellä esitetyn autofiktioteorian nojalla nähdä autofiktiivisenä kirjailijana, joka yhtäältä tunnustaa ja myöntää tunnustavansa, mutta toisaalta pakenee tunnustustusteoksensa esteettisesti eheään mutta fetisistiseen kokonaisuuteen.

Hänen käyttövoimanaan tunnustamiskurssissaan on häpeän ja syyllisyydentunnon vuoropuhelu. Heta Pyrhönen huomauttaa Ruth Leysin ajatusta mukaillen, että Brionyn tapa kohottaa kirjallisen etiikan keskiöön erillisten identiteettien ja näkökulmien kuvaus on oire laajemmasta kulttuurisesta siirtymästä, jossa syyllisyydentunnon moraalinen käsite korvataan eettisesti enemmän tulkinnanvapauksia antavalla häpeän käsitteellä; häpeään voidaan viitata ja sitä voidaan tutkia eettisen analyysin nimissä paneutumatta syyllisyydentunteeseen ja tekojen seurauksiin, tekojen, joiden myöntäminen vaatisi ihmistä asettumaan syytteeseen ja myöntämään vastuunsa syvällisesti pelkän itsereflektiivisen häpeätutkielman sijaan. Pyrhönen painottaa, yhä edelleen Leysin lausumaa mukaillen, että tällainen siirtymä kohdistaa huomion valokeilan

häpeään sen sijaan, että tarkasteltaisiin syyllisyydentuntoa ja moraalista vastuuta kaikkein tinkimättömmällä tavalla. Leys korostaa Pyrhösen mukaan, että psykoanalyttisessa tulkinnassa henkilön syyllisyydestä ja syyllisyydentunnosta ei eroteta tekoa ja aietta (action, intention); tiedostamaton ei tee eroa näiden kahden välille, fantasia ja teko ovat sille yhtä ja samaa. Näin ollen henkilö voi tuntea syyllisyyttä myös teoista joita hän ei tee, kuvitelluista teoista (Pyrhönen, 2012, 116-117)

Leys puhuu Pyrhösen mukaan ”häpeädiskurssista”, joka on aikamme vallitseva puhumisen tapa. Vallitsevana tällaisessa diskurssissa on nimenomaan sen tutkiminen, keitä ihmiset ovat: loputon persoonallisten, erillisten minuuksien ymmärtäminen ja niiden syväluotaaminen.

Leys analysoi ”häpeän nousua” sodanjälkeisissä identiteettikertomuksissa otaksumalla, että monet tieteilijät psykiatreista aatehistorioitsioihin ja filosofiin pitävät syyllisyyttä häpeän huonompana versiona: siinä missä syyllisyys on rampauttavaa, häpeän kautta tarkasteltu identiteetti ja häpeädiskurssi sinänsä nähdään produktiivisena ja ”positiivisempana” tapana käsitellä vaikeita ja traumaattisia kokemuksia. (Leys, 2007, 130) Leys itse pitää tätä kehityssuuntaa arveluttavana. Pyrhösen mukaan häpeää korostava kerrontatapa on Brionyn *Atonement*-romaanissa vallitseva. Kun näkökulma siirtyy teoista identiteetteihin, moraalisen vastuun peräänkuuluttaminen unohtuu. Häpeän korostaminen korostaa samalla myös henkilöhahmon puutteita ja luo hänen ylleen toisten ihmisten häpeään kutsuvat katseen. Täten häpeä sisältää fantasian esilletulosta ja avautumisesta. Koko itseys on altistettu toisten ihmisten tuomitsevan katseen alle (Leys, 2007, 128)

Pyrhönen näkee tämän merkittävänä Brionyn väärän todistuksen kannalta siksi, että Briony ei valitse ”tuomitsevaa katsetta” muuten kuin juuri fantasian tasolla, sillä jos Briony myöntäisi väärän todistuksensa, hänen hölmöt ja lapsekkaat näkemyksensä todellisuudesta tulisivat kaikkien tietoon. Sen sijaan hän valitsee elämän ja kirjoittamisen toisten ihmisten tuomitsevan katseen *uhan* alla. Tämä on mielestäni Pyrhösen ja Leysin häpeäanalyysissa merkittävää juuri Brionyn teosestetiikan ja –etiikan kannalta.

Vien Leysin ja Pyrhösen tulkintaa Brionyn häpeädiskurssista aavistuksen eteenpäin, lacanilaisen perversio- ja fetissiteorian suuntaan, ja väitän, että juuri Brionyn oma fantasia kaikkien hänen virheittensä ja puutteidensa esille tulosta tekee hänen teoksestaan fetissin. Hän vaalii läpinäkyvyyttä, mutta ainoastaan fantasian tasolla, koska todellista vastuunottoa ja astumista esiin ei tapahdu. Postuumisti julkaistavan teoksen ulkopuolelle jäävän oletetun yleisön tuima katse on Brionyn tunnustusdiskurssin fantastinen tuote; se kehystää hänen teoksensa, mutta ei todellisuudessa ulotu siihen, sillä kaikki, joita asia koskee, ovat yksitellen kuolleet. Tämä tuomitseva, ulkopuolelle jäävä mutta teoksen koherenssin kannalta olennainen kehystävä katse nimenomaan luo tunnustukseen fetisistiset raamit. Fetissiä ei olisi ilman oletusta yhteisön tai yleisön ankarasta tuomiosta. Briony on tunnustaessaan kuin syyllisyydestään nauttiva kleptomaani, joka on jäämäsillään kiinni ja myös hellii omaa kiinni jäämisen mahdollisuuttaan, mutta joka – Lacanin sanoin –

”omistaa pienen palan nirvanaa”, nimittäin teoksen alueen, joka rajautuu sääntöjärjestelmän ulkopuolelle omaksi saarekkeekseen. Rajautuminen tapahtuu alati lykkääntyvän paljastumisen vaaran avulla, paljastumisen, joka ei kuitenkaan teoksen eheyttä häiritse, osoittaahan Briony tunnustuksensa ennen muuta itselleen, eikä ole enää kantamassa vastuuta sen julkaisemisen hetkellä.

Tällainen fetististinen luonne on läsnä kaikessa tunnustuksellisessa kirjallisuudessa. Kirjailijalla on aina hallussaan ”pala nirvanaa” tekeillä olevan teoksen muodossa; hän on lacanilaisena subjektina aina perverssi. Tunnustuksellisuutta leimaavat itseruokinta, nyörtyminen, syyllisyyden myöntäminen sekä perusteellinen reflektio tapahtumien kulusta – ja silti viimekätinen pako vastuusta, tuleehan kirjallinen tunnustus aina myöhemmin kuin aktuaalinen esiin astuminen syyllisenä ja vastuunkantajana tapahtuisi. Teoksen julkaisuhetkellä kirjailija muuttuu lacanilaisen käsitteistön nojalla perverssistä neurootikoksi: teos asettuu alttiiksi tulkinnalle, eivätkä teoksen merkitykset koskaan ole samoja kuin tekijän merkitykset hänen perverssissä luomistilassaan. Näin ei tietenkään voi lacanilaisessa subjektikäsitteessä ollakaan, sillä lacanilaiselle subjektille merkitykset ovat aina yksityisiä, mutta silti kirjailija pettyy teoksen julkaisuhetkellä: teos fetissinä on viety häneltä ikuisiksi ajoiksi, ja hän joutuu julkaisuhetkellä kohtaamaan merkitysten liukumisen neurootikon alituisen puutteen autiomaahan.

Briony ei *Atonement*-teoksessa tällaiselle vaaralle altistu, sillä hän suunnittelee julkaisevansa teoksensa vasta postuumisti. Näin ollen hän kykenee säilyttämään tunnustamiskurssinsa fetististisen luonteen kuolemaansa saakka, vaalimaan fetissiään pervertikon yksinoikeudella.

Kuten monessa kohdassa tässä tutkielmassa on tullut esille, McEwanin *Atonement* asettaa lukijan punnittavaksi ja arvioitavaksi myös kirjailijan etiikan. Voidaan siis väittää, että lacanilaisen halun analyysin valossa kirjallisuus ei ole koskaan ole etiikkaa eikä teos voi koskaan olla tunnustus saati sovitus – vain elämää voidaan arvottaa sovitukseen pyrkivän tunnustamisen näkökulmasta.

Tämä ajatus palauttaa *Atonement* kirvoittaman eettisen pohdinnan Kim L. Worthingtonin esiin nostaman Emmanuel Levinasin filosofiaan: oman tutkielmani päättävän osion analyysin kohteena onkin levinasilaisen etiikan mahdollisuus Brionyn astuttua fetististisen teoksensa takaa esiin tunnustavana minäkertojana.

## **4.3 Pako fetissiteoksen piiristä: levinasilainen näkemys Brionyn muttumisesta eettiseksi subjektiksi**

### **4.3.1 Levinasilaisten kasvojen (*visage*) ohittamattomuus ja *Atonement***

Kuten aiemmin huomautin, Levinasin ajattelussa on paikannettavissa kielellinen käänne hänen kahden pääteoksena pidetyn teoksensa välillä. Kielellinen käänne ei kuitenkaan tarkoita kasvojen merkityksen

vähennemistä. Varhaisemmassa *Totalité et Infini* (1961) –teoksessa Levinas luonnostelea radikaalia etiikkaansa, joka poikkeaa länsimaisen filosofian traditiosta – aristotelisestä etiikasta, kartesiolaisesta *cogito ergo sum* –ajatukselle pohjautuvasta tiedon ja tietoisuuden käsityksestä ja lopulta fenomenologian oppi-isän Edmund Husserlin intentionaalisesta, todellisuuden konstituivasta tietoisuudesta ja myös Martin Heideggerin husserlilaisen tietoisuuden pohjalta kehittämästä *Daseinin* käsitteestä, jossa korostuu se, että subjekti paitsi konstituoii maailman, on myös jo-maailmassa-oleva, eli sitä määrittää syvällisesti sen oma maailmallisuus<sup>44</sup>. Levinas käy etiikallaan koko tätä filosofista subjektitraditiota vastaan ottaessaan tarkastelunsa keskiöön subjektin, jonka perusoleminen ei nojaakaan tietoon ja maailman haltuunottoon tai edes maailmassa olemiseen, vaan *toiseen*; siihen, että ”yksittäinen subjekti on jo ennen tietoisuuttaan ja kokemusta ajallisuudestaan tullut tekemisiin *toisen* kanssa” (Pönni, esipuhe teokseen Emmanuel Levinas: *Etiikka ja äärettömyys*, Gaudeamus, 1997, s. 16) Tämä *toisen* kanssa tekemisissä oleminen saa Levinasilla määreekseen ”kasvot” (*visage*). Kasvot ovat paljaudessaan ja vieraudessaan äärimmäisen velvoittavat, mutta ne ovat myös puhuvat kasvot, ja tätä kasvojen puhetta, niiden kutsua sanomisen tilaan, Levinas analysoi myöhäisajattelussaan.

Ennen kuin analysoin levinasilaisten kasvojen ilmentymiä *Atonementissa*, selvitän lyhyesti, mitä Levinas kasvoista ja kasvojen ohittamattomuudesta puhuessaan tarkoittaa ja mikä on hänen kielellisen siirtymänsä merkitys suhteessa kasvojen etiikkaan.

”Only before we speak about the face, the face speaks. The manifestation of the face is already discourse.” (Levinas, 2002, *Totality and infinity*, 66)

(...) Levinas continues to take the face as phenomenon, but not without redefining it: ”The phenomenon is the being that appears, but remains absent. It originates from a sort of epiphany, as Levinas likes to say, using a religious term. (...) ”The dimension of the divine opens forth from the human face”, Levinas writes. (Levinas, *Totality and Infinity*, 181 & 78 / sit. Waldenfels, 2002, 67)

Kuten ylläolevasta sitaatista voidaan päätellä, Levinas punoo radikaalin, kasvojen kohtaamiseen perustuvan etiikkansa käsitteiltään yhtäältä länsimaisesta filosofisesta traditiosta kohoavaksi ja toisaalta juutalais-kristilliseen traditioon liittyväksi: Levinasin yrityksissä kuvata kasvojen kohtaamista toistuvat sanojen läsnäolo/poissaolo ja oleminen/ei-oleminen sekä ilmestyminen/kätkeytyminen, jotka kaikki liittyvät Husserlin ja Heideggerin kehittälemän fenomenologisen tradition peruskysymyksiin. Etenkin Heidegger käy

---

<sup>44</sup> Edmund Husserlin fenomenologinen metodi esitellään perusteellisesti mm. hänen suomennetussakin teoksessaan *Fenomenologian idea*, Loki-kirjat, 1995 (suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen, Hannu Sivenius). Saksankielinen alkuteos *Die Idee der Phänomenologie*. Martin Heidegger käsittelee *Daseinia* perustavimmin varhaisessa pääteoksessaan *Sein und Zeit* vuodelta 1927 (suom. Reijo Kupiainen, Vastapaino, 2000).

olemisen filosofiallaan Aristoteleen metafysiikasta saakka vallinnutta läsnäoloa korostavaa subjekti- ja aikakäsitystä vastaan, joka on filosofian historiassa ollut koko todellisuuden jäsentämisen perusta. Levinas käyttää sanaa *oleminen* (Être) tietoisesti suhteessa Martin Heideggerin filosofiaan, joka ei miellä olemista puhtaasti läsnäoloksi, vaan jolle *Daseinin* oleminen on ennen muuta ajallinen tapahtuma. ”Heideggerille *Dasein* ei ole mikään stabiili (ajatteleva ja ulottuva) olio, vaan ajattelemisen tapahtumista ja toimintaa. Olemassa olemisen toiminta on olemisen mielen tapahtumista, sitä, että olemisen mielen annetaan olla ja tulla ilmi.” (Lindberg, 2010, 171-172)

Sama heideggerilaisia sävyjä sisältävä ilmi tulemisen periaate on läsnä Levinasin teoriassa kasvojen etiikasta. Siinä missä Heidegger puhuu *Daseinista* ja ajattelee enimmäkseen *Daseinia*, omaa kuolemaansa kohti kiiruhtavaa (huolehtivaa) ja oman historiansa esiin kaivertamaa (muistavaa) inhimillistä olemassaoloa, Levinas kuvaa samanlaisin käsittein *tapahtumana* ja *ilmi tulevana* ennen muuta itsen ja toisen välistä suhdetta. Hivenen yksinkertaistaen voisi sanoa, että Heideggerille ”tapahtuma” on inhimillisen olemisen ajallisuuden esiintulo, ja Levinasille tuo ”tapahtuma” on toisen ihmisen äärimmäisyyksiin velvoittavat kasvot, jotka perustavat sekä itsen että koko etiikan itsen ja toisen välille.

”Giving which exceeds such a pure exchange presupposes more: the face expresses itself. The face is not the site from which a sender delivers certain messages by means of linguistic tools. Whenever the face speaks to us, ”the first content of expression is this expression itself.” (Levinas, *Totality and Infinity*, 51 / sit. Waldenfels, 2002, 68)

Kasvojen tapahtuma on Levinasille oikeastaan aina puhetta. Waldenfelsin yllä olevassa sitaatissa nimeämä ”sisältö itsessään” on tulkittavissa sanomikseksi, (*le dire*).

The human face we encounter first of all as the other’s face strikes us as a highly ambiguous phenomenon. It arises here and now without finding its place within the world. Being neither something real inside, nor something ideal outside the world, the face announces the corporeal absence of the other. (...) we do not resolve the enigma of the other’s face. (Waldenfels, 2002, 63)

What we call ‘face’ is culturally overdetermined, marked with certain aesthetic, moral and sacred features. We are living in the face of other, seeking or fleeing it running the risk of losing our own face. (Waldenfels, 2002, 65)

At this point where our world, crowded as it is with persons and things, explodes, the common face turns into uncommon, into the unfamiliar, even into the uncanny (Unheimliche) (...) The face we are confronted with can be understood as the turning point between the own and the alien where a certain dispossession takes place. (Waldenfels, 2002, 65)

Myös David O’Hara on kiinnostunut levinasilaiten kasvojen merkityksestä *Atonementissa*. O’Hara panee merkille, että teoksen toisessa ja kolmannessa osassa etunimien intimitetti muuttuu sukunimipuhutteluksi sekä rintamalla että sotasairaalassa: ”Taking into consideration the self-Other dynamics being discussed, all these surprise reassessments of characters in the novel can be seen to hinge on the realization of what Emmanuel Levinas calls *the face* of the Other. In Levinas’s terms, the face is ”the way in which the Other

presents himself, exceeding the idea of the Other in me" (Levinas, *Totality and Infinity*, 50 / sit. O'Hara 2011, 82). Put another way, the face is that which transcends the self's preconception of the Other." (O'Hara, 2011, 82)

O'Hara analysoi *Atonementin* rintamalle sijoittuvaa toista osaa, jossa Robbieta seurataan "Turnerina", ja paikantaa tähän osioon useita kohtauksia, joissa levinasilainen toisen – tai Toisen – kohtaaminen tämän kasvojen ohittamattomuudessa toteutuu. Toisaalta O'Hara panee merkille, että sotatilanteessa kasvojen täydellinen ohittaminen tappamalla toinen on yhtä lailla mahdollista, paljon mahdollisempaa kuin siviilielämässä. O'Hara viittaa Levinasin kasvojen etiikkaan liittyvään ajatukseen, jonka mukaan itsen on aina toisen kasvat kohdatessaan otettava kanta kasvojen älä tapa –pyyntöön; murha ja murhatuksi tuleminen mahdollisuus on Levinasille aina kasvojen paljoudessa läsnä. O'Hara vertaa Robbien - rintamakuvauksessa nimeltään "Turnerin" - kyvyttömyyttä karistaa mielestään toisten ihmisten supistumattomia toiseuksia – heidän tietoisuuksiaan, jotka kuuluvat vain heille – siihen, miten Briony teoksen ensimmäisessä osassa omii toisten ihmisten tietoisuudet oman tulkintansa hyväksi. O'Haran mukaan tämän rinnastuksen voi nähdä jopa levinasilaisittain virittyneenä; Briony ohittaa "kasvat" (*visage*) vaivatta ja sortuu niiden pyynnön edessä "murhanhimoiseen" totalisointiin, kun taas Robbie ei kykene edes rintamalla levinasilaisten kasvojen ohittamiseen, eli ottaa eettisen radikaalin vastuun. (O'Hara, 2011, 82)

O'Haran tulkinnassa Briony edistyy romaanin kolmannessa osassa etiikassaan vain hiukan; hän on kyllä oivaltanut nuoruutensa hybrisen ja totalisoivan narsismin, mutta korvannut sen askeettisella itseruoskinnalla, raskaalla ja yksitoikkoisella sairaanhoitajantyöllä sotilassairaalassa. Brionyn työ ei O'Haran mukaan ole niinkään etiikkaa, vaan "proseduraalisuutta": She has willfully "narrowed her life," a restriction that is "above all a stripping away of identity" (*Antonement*, 275). In fact, it's only with a detached "impersonal tenderness"—an evasion of any self-Other confrontation—that she can bear the suffering of the war's wounded. As she struggles to attain an idealized, obedient professionalism, her responsibility for others becomes more procedural than ethical. (O'Hara, 2011, 83)

Itse painotan romaanin kolmannessa osassa levinasilasta kasvojen ohittamattomuuden mahdollisuutta, jonka Briony ensimmäistä kertaa oivaltaa. Kohdatessaan sotilassairaalassa ranskalaisen, kasvoihinsa ja päähänsä haavoittuneen nuoren miehen kuoleman Briony tunnistaa O'Haran mukaan ensimmäistä kertaa levinasilaisen toisen kasvojen velvottavuuden. Merkillepantavaa tietenkin on - ja tämä on oma korostukseni - että kasvojen tunnistaminen ja niiden radikaalin pyynnön ohittamattomuus tapahtuu sellaisten kasvojen edessä, jotka ovat osittain sodan jyrkkien lainalaisuuksien poispyyhkimät. Briony puhuu pojalle ylihoitajan pyynnöstä tämän äidinkieltä ranskaa, ja avaa pojan niin toivoessa tämän päättävä siteen: Brionylle valkenee, että pojan päästä puuttuu lähes kokonaan ohimo – esillä on ihmisen kammottava fyysinen sisätila, se, mikä kätkeytyy kasvojen taakse, se kaikki, jonka olemassaoloa Briony ei ole romaanin ensimmäisessä osassa suostunut hyväksymään edes mahdollisesti olemassaolevaksi toisten ihmisten kohdalla, vaan minkä halusi omia

fiktionsa käyttöön: toisten toiseus, toisten ihmisten sisäisyys. Aiemmin vastaava tilanne on tapahtunut toisen potilaan edessä; Briony on komennettu hoitamaan konkreettisesti kasvonsa menettäneen sotilaan haavoja, ja Briony on kauhistunut avattuun siteeseen ja nähtyään miehen kasvojen tilalla kasvojen takaista verta ja lihaa. Jos tulkinta Brionyn vastuunotosta kasvojen edessä ja aiemmasta kyvyttömyydestä hyväksyä toisten ihmisten sisäisen elämän suvereeniutta viedään brutaalisti äärimmäisyyksiin, näissä sotilassairaalaan sijoittuvissa kohtauksissa toisen ihmisen sisätilan äärettömyys ja vastuu kasvojen ohittamattomuudesta tulee Brionylle selväksi, mutta vasta, kun sota, eli äärimmäisin totalisoiva väkivalta johon ihminen kykenee, on poispyyhkinyt kasvot näkymättömiin.

O'Hara kuvaa tätä levinasilaista kasvojen vähittäisen tunnistamisen prosessia romaanin kolmannessa osassa kerrotun nuoren ranskalaisen sotilaan kuoleman edessä seuraavasti:

Through her engagement with the story of an Other, she has allowed for a subtle kind of intimacy. Even though it breaks one of the key tenets of nursing, she makes sure to reveal her first name to him before he dies. Here, once again, we find an "epiphany of the face" calling a self into moral responsibility for another human being, making the self truly apparent. Finally admitting to Luc that she loves him, Briony manages, in Lévinas's terms, not to let the Other die alone." (O'Hara, 2011, 83-84)

Itse korostaisin kiinnostavana elementtinä tässä kohtauksessa Brionyn asettumista levinasilaiseen sanomisen tilaan (*le dire*). Ranskalainen nuori sotilas hourailee, mutta Briony käy tämän kanssa silti keskustelua, dialogia. Hän heittäytyy osin mukaan pojan houreiin, koska arvelee heittäytymisen helpottavan pojan oloa. Lopulta, pojan katsoessa häntä hämmästyneenä juuri ennen kuolemaansa, Briony kuiskaa tälle vastoin hoitajaetikettiä oman todellisen nimensä:

"It's Briony", she said, so only he would hear.

His eyes had a wide-open look of astonishment and his waxy skin gleamed in the electric light. She moved closer and put her lips to his ear. Behind her was a presence, and then a hand resting on her shoulder.

"It is not Tallis, You should call me Briony", she whispered, as the hand reached over to touch hers, and loosened her fingers from the boy's". (*Atonement*, 310)

Tämä on yksi vahvimista levinasilaisista hetkistä *Atonementissa* neljännen osan kerronnan hätkähdyttävän minä-muodoksi vaihtumisen ohella. Briony puhuu kuolevalle ja tunnustaessaan tälle todellisen nimensä ottaa tämän kasvojen pyynnön vastaan, astuu vastuuseen paitsi käsillä olevasta hetkestä, myös kaikista aiemmista omissa nimissään tekemistään teoista. On kuin Briony ensimmäistä kertaa altistuisi toisen ihmisen absoluuttiselle toiseudelle levinasilaisen *hinenin* kautta, myöntyisi sanomiseen sanotun sijaan.

Sotilaan kuoleman jälkeen ylihoitaja – jonka kasvoja myös kuvataan tilanteessa hyvin yksityiskohtaisesti:

“The sister’s cheek patches were bright, and across the cheek-bones the pink skin met the white in a precise line” (*Atonement*, 310) - the kommentaa Brionyn pois huoneesta pesemään veriroiskeet omilta kasvoiltaan, etteivät muut potilaat säikähtäisi: “Now go and wash the blood from your face. We don’t want the other patients upset.”

Briony tekee niin kuin ylihoitaja käskee, ja pohtii nuorta kuollutta sotilasta koko illan, kuvittelee tämän elämän. Kuvaavaa on, että järkytys kuolevien kasvojen avoimuudesta pyyhkiytyy pois vasta, kun Briony avaa kirjeen, jossa “CC” antaa perusteellista palautetta hänen arvosteltavaksi lähettämästään pienoisromaanista nimeltä “Kaksi hahmoa suihkulähteellä”. Palautteessa moititaan Brionyn orastavaa kirjailijalaatua liian woolf-vaikutteiseksi ja huomautetaan, että tarinasta puuttuu “selkäranka” (engl. “backbone”, jonka Briony Worthingtonin mukaan kenties tulkitsee esteettiseksi havainnoksi, vaikka kyse saattaa olla eettisestäkin huomautuksesta) ja kehoitetaan Brionya vielä hiomaan sekä tarinaansa että tyyliään.

Levinasilainen etiikka, kasvojen absoluuttinen ja radikaali pyyntö, on ollut hetkeä aiemmin kiilaamaisillaan Brionyn elämään ohittamattomien kasvojen kautta, mutta teosestetiikkaan liittyvät kysymykset tempaavat hänet romaanin kolmannen osan lopussa taas fetissin alueelle; seuraavaksi lukija viedään seipiteelliseen kohtaukseen, jossa Briony kohtaa Lontoossa Robbien ja Cecilian, joilta pyytää anteeksiantoa, ja jotka vaativat Brionya oikaisemaan vanhat väärinkäsitykset kirjallisella – mutta ei kaunokirjallisella - tunnustuksella. Briony päättääkin kirjoittaa, mutta ei tunnustuskirjeitä vaan sovittavan, kaunokirjallisen teoksen.

Lukijan on odotettava aina neljännen osan minä-kerrontaan saakka, ennen kuin Briony ottaa todella vastuun teoistaan omana itsenään.

#### 4.3.2 Briony astuu sanomisen (*le dire*) tilaan

Yksi keskeisimmistä levinasilaisista termeistä, toisen pyyntöön vastaamista kuvaava käsite, on hepreankielinen *hineni*. *Hineni* paikantuu kantakuvamaiseen Abrahamin ja Iisakin kohtaamiseen tilanteessa, jos Abraham on saanut Jumalalta käskyn uhrata poikansa, mutta kohdatessaan Iisakin kasvot ja pyynnön ”Älä tapa!” on kykenemätön suorittamaan velvollisuuttaan Jumalalle. Levinasin analyysi tilanteessa painottuu hepreankielisen *hineni*-sanana tarkkaan tulkintaan. Abraham sanoo ensin *hineni* (”tässä olen / olen kuulolla”) Jumalalleen, mutta hetkeä myöhemmin Iisak puolestaan sanoo *hineni* isälleen Abrahamille.



Hilary Putnamin mukaan hepreankielinen *hineni* on kahden osan yhdistelmä: *hine* ja *ni*, joista *ni* on vastakohta *ani*:lle, joka tarkoittaa minää. *Hine* käännetään Putnamin mukaan usein katsomiseksi, mutta sanan alkuperä ei viittaa näkemiseen, vaan tässä-olemiseen. Täten *hine* performoi Putnamin mukaan puheaktia, jossa esittäytytään, ja *hineni* puolestaan puheaktia, jossa esittäytytään korostetusti *toiselle*, toista varten, ilman itsen korostamista<sup>45</sup>. (Putnam, 2002, 37-38)

*Hineni* muuttuu levinasilaisessa analyysissä jumalalle kuuliaisesta ilmoittautumisesta ihmisen toiselle lausumaksi ohittamattomaksi pyynnöksi, joka asettuu normatiivista etiikkaa vastaan radikaalina, jopa metafyyssisenä velvoittavuutena. Kun Isak sanoo Abrahamille *hineni*, heidän välilleen punoutuu eettinen jännite, joka on paljon voimakkaampi kuin jumalan ja ihmisen välinen normatiivis-moraalinen velvoittavuus. Tämän jännitteen kautta Levinas kuvaa itsen äärettömiin jatkuvaa alisteisuutta toiselle, itsen ja toisen loputonta yhteismitattomuutta, jossa toinen on aina ensimmäinen<sup>46</sup>. Tällaista radikaalia etiikkaa ei Levinasille kuitenkaan ole olemassa ilman itseä, joka asettuu toista vastaan ja kykenee myös tunnistamaan vastaansa asettuvan toisen kasvojen ohittamattoman pyynnön. Tulkitsen painokkaasti, että tämä etiikka ylittää levinasilaisessa ajattelussa kirjailijan ja lukijan välisen suhteen, jota määrittää pikemminkin idealisoitavuus ja ideaalilukijan vetäytyminen jumalankaltaiseen normatiiviseen positioon kuin astuminen esiin aidosti kohdattavana toisena. On silti kiinnostavaa analysoida minän ja toisen välistä suhdetta *Atonementissa*, ja entistä kiinnostavammaksi sen tekee Putnamin esittämä huomio, jonka mukaan *hineni* on myös se, mitä Levinas kutsuu myöhäisemmässä ajattelussaan termillä sanominen, *dire*<sup>47</sup>: ”For the foregoing explains Levinas’s puzzling statement that ‘the saying (*dire*) has to be reached in its existence antecedent to the said’. For, it by a ‘said’ we mean the content of a proposition, then when I say *hineni*, there is no ‘said’.” (Putnam, 2002, 39)

Jos *Atonementin* etiikkaa halutaan analysoida levinasilaisen käsitteistön avulla sen jälkeen kun Brionyn *Atonement*-teoksen fetististinen autofiktiivinen luonne on tunnistettu, kiinnittäisin huomiota ennen muuta hänen minäkertojuuteensa, joka hätkähdyttää teoksen viimeisessä osassa. Tämän Worthingtonkin panee merkille ja antaa siirtymälle levinasilaisen painoarvon.

---

<sup>45</sup> Putnam panee myös merkille Vanhan testamentin Genesiksen jakeen 22:1, jossa paradoksaalisesti Abraham sanoo ensin jumalalle *hineni*, ja asettuu sitten Isakin eteen, joka sanoo hänelle *hineni*. Levinasille juuri Isakin *hineni* on merkittävä. Se kutsuu Abrahamin radikaaliin vastuuseen kasvojen pyynnön edessä, vastuuseen, joka ohittaa jumalan käskyn normatiivisuuden. Putnam painottaa jokaisen minän perustavaa, ohittamatonta käskyä sanoa toiselle *hineni*.

<sup>46</sup> Levinas kuvaa tätä yhteismitattomuutta haastatteluteoksessa *Etiikka ja äärettömyys* toistuvasti lausumalla ”me kaikki olemme vastuussa toisistamme, ja minä enemmän kuin kukaan muu”. Tämä on paitsi viittaus Fjodor Dostojevskin *Karamazovin veljeksiin*, myös avaa hyvin levinasilaisen etiikan radikaaliutta. Minän vastuu toisista toisille on ääretön jo ensi hetkestä lähtien.

<sup>47</sup> Putnam viittaa tässä Levinasin *Autrement qu’être* –teoksen englanninkieliseen käännökseen, sivulle, 46.

Väitän, että vasta astuessaan esiin minänä, minäkertojana, Briony muuttuu lacanilaisesta halutodellisuutensa ehdoilla toimivasta perverssistä subjektista eettiseksi levinasilaiseksi subjektiksi, joka voi pyytää ja saada anteeksi. Vasta tämä hahmo asettuu toisia ihmisiä vastaan *hinenin* kautta, sanomisen tilassa, painokkaasti minuutensa ja samalla tekonsa ja perustavan vastuunsa tunnustavana, ja voi saada vastaansa anteeksiantavan toisen. Teoksen kolmen aiemmin osan hän-kerronnan kautta esitetty Briony Tallis toimii vielä pelkästään teoksen fetisistisellä alueella, eikä näin ollen voi tunnustaa, kutsua tai saada vastaansa toista ihmistä.

Ian McEwanin teoksen kaikki neljä osaa sisältävän romaanin eettinen painokkuus syntyykin siitä, että esteettisesti kokonaisen mutta eettisesti kyseenalaisen teoksen takaa esiin astuu lopulta ilman teoksen suojaa tunnustava itse.

Kuten aiemmin huomautin, Emmanuel Levinasin ajattelussa on paikannettavissa kielellinen käänne, joka sijoittuu kahden pääteoksen, *Totalité et infini* ja *Autrement qu'êtren* väliin. Levinasin koetaan vastanneen *Autrement qu'êtrella* Jacques Derridan esittämään kritiikkiin<sup>48</sup>, jossa Derrida kysyy, miten sellaista etiikkaa, jolle ei ole sanoja tai kieltä, ja jota ei voida tuoda kielen piiriin, voidaan edes ajatella. *Autrement qu'êtressa* Levinas yrittääkin luonnostella nimenomaan etiikan *kieltä*, ja palaa kirjoituksissaan korostamaan myös varhaisen pääteoksensa *Totalité et infini* kielellistä ulottuvuutta.

Jo *Totalité et Infini*:ssa Levinas puhuu siitä, miten Saman suhde toiseen on ennen muuta kieli: ”We shall try to show that the relation between the same and the other – upon which we seem to impose such extraordinary conditions – is language. For language accomplishes a relation such that the terms are not limitrophe within this relation, such that the other, despite the relationship with the same, remains transcendent to the same.” (Levinas, *Totality and Infinity*, 1969, 39 / *Totalité et infini*, 1961, 28-29)

Pönni korostaa *Etiikka ja äärettömyys* –teoksen esipuheessa, että se, mihin Levinas tässä viittaa, ei ole kieli merkkijärjestelmänä, vaan keskeistä on se, että ennen kuin kieli on kommunikaation väline, siinä on kyse suhteesta toiseen keskustelukumppaniin. ”Kieli tässä mielessä on vuoropuhelua, keskustelua, - olemista suhteessa toisen kanssa. Näin kielen olemassaolo jo sinänsä viittaa toiseen. (Pönni, 1997, s. 21)

Kielellisen käänteen keskeinen painotus liittyy Levinasilla ”sanotun” ja ”sanomisen” väliseen eroon. Sanottu (*le dit*) on Levinasille kaikkea sitä mitä voidaan tietää, hallita, määrittää ja kumota. ”Kaikki mitä voidaan sanoa, kaikki mistä voidaan puhua, voidaan tuoda julki vain sanottuna; kaikki se, mikä paljastuu ja manifestoituu, paljastuu sanottuna. Sanominen (*le dire*) puolestaan on asettumista esiin tai altiiksi, vastaamista, joka toteutuu konkreettisen ruumiillisen olemassaolon tasolla (Pönni, 1997, s. 22)

---

<sup>48</sup> Derrida on julkaissut Levinasin etiikasta laajan esseen nimeltä ”Violence et métaphysique” (1964), jossa kritiikki esitetään.

Sanomisen perusta ei levinasilaisittain ilmaistuna tule koskaan sanotuksi (*proprement dit*). (Levinas, 1974, 73 / sit. Pönni, 1997, 22)

Vaikuttaa siltä, että etenkin myöhemmässä, etiikan kielellisyyttä korostavassa teoksessaan *Autrement qu'étéressa* Levinas haluaa puhua kasvoistakin nimenomaan kielellisyyden kautta. ”Läheisyys” ja ”käsky” ovat sanoja, jotka Levinas liittää kasvojen kohtaamisen ohittamattomuuteen, mutta ei millään muotoa arkikielen merkityksessä. Bernhard Waldenfels huomauttaa, että termi ”proximity” viittaa raamatulliseen merkitykseen naapuruudesta, jossa korostuu tuttuuden sijaan vieraus. On myös huomionarvoista – tätä korostaa myös Waldenfels Levinas-luennassaan - että pyynnön ja käskyn ero on Levinasille häilyvä. Toisen kasvot velvoittavat itseä loputtomiin, vaikka niiden käskemisen muoto ei ole normatiivista, vaan pyynnön kaltaista. Ne kutsuvat itsen aina totaaliseen vastuuseen, ja tämä vastuu on samalla jo olemuksellisesti *vastaamista* toiselle, eli puhumaista, asettumista sanomisen tilaan: ”The event of command is neither a neutral nor a responsible act. Instead, it is pregnant with responsiveness and responsibility, provoking our ‘response of responsibility’ ” (Levinas, *Otherwise than being*, 142 / sit. Waldenfels, 2002, 75-76). Levinasin tapa kytkeä myöhäisajattelussaan vastuu ja vastaaminen on osoitus hänen ajattelunsa kielellisestä käänteestä.

*Atonement*-analyysin kannalta levinasilaisessa etiikassa on merkillepantavaa juuri sanomisen ja sanotun välinen ero. Jos koko romaanihanketta tarkastelee tunnustuksen ja todistuksen näkökulmasta, sanomisen ja sanotun välisen jännitteen kautta, voidaan todeta, että siinä missä Brionyn olisi jo ensimmäisen todistuksensa hetkellä tullut asettua sanomisen alttiuteen ja vastuuseen – ehkä tunnistaa Robbien ja Cecilian toiseus näiden kasvojen paljauksessa - hän on pyrkinyt lukitsemaan todistustaan sanottuun, ja myöntyy sanomiseen vasta aivan viime hetkellä, luopuessaan sanotun, eli kaunokirjallisen todistuksensa, lukkiutuneisuudesta. Merkittävää on myös se, että Briony ei teoksen neljännessä osassa enää kirjoita. Aiempi, kompositioitu kertomus asettuu levinasilaisittain sanotun (*le dit*) muotoon, kun Briony astuu neljännessä osassa esiin sanovana, puhuvana (*le dire*) subjektina.<sup>49</sup> Sanomisen akti on hänessä meneillään, ja samalla paljastuu alttius sekä vastuunotto, josta hän on aiemmin livennyt pois. Voidaan ajatella, että vasta nyt hän on eettinen, vastuullinen subjekti. Vasta tämä on etiikkaa, ainakin levinasilaisessa mielessä, kun aiempi kerronta on operoinut estetiikan piirissä.

Kun kolmas osa päättyy Brionyn nimikirjaimiin (”B.T”) ja neljäs osa alkaa yllättäen puhuvan ja tunnustamaan käyvän minän johdattelemana, myös apologian yleisö vaihtuu. On aiheellista kysyä, keneltä tai miltä taholta sekulaaria synninpäästöä voi pyytää. Romanin kolmen ensimmäisen osan muodostama

---

<sup>49</sup> Tämä tulkinta tietenkin muuttuu, jos ajatellaan, että *Atonementin* neljäs osa on myös osa Brionyn teosta, sen kirjallinen, minämuotoinen loppu. Tällöin jäljelle jää vaihtoehto tulkita itse minämuotoa levinasilaisen sanomisen tilan kautta. Voidaan ajatella, että omaa positiotaan epäilevä, omasta etiikastaan arveltunut kertoja on aina levinasilaisittain eettisempi kuin roolilleen sokea kertoja, mutta näkemys on puhtaasti tulkinnanvarainen.

teoskokonaisuus ei ano synninpäästöä lainkaan, vaan nojaa ainoastaan esteettiseen koherenttiuteen ja omaan teosmaisuuhteensa. Sovitus on tarinan kaaressa, joka saatetaan loppuun, olipa se seipitetä tai ei, valhetta tai ei. Toisin on teoksen neljännen osan laita.

Voidaan sanoa, että väärä todistus ja ”oikea todistus” eli tunnustus etenevät *Atonementissa* yhtäaikaaisesti, ja lukijan tehtäväksi jää tunnistaa Brionyn ironisesta esitystavasta kaikkein vilpittömin, sovitukseen ja anteeksipyyntöön ja väärän todistuksen kumoamiseen johtava rehellinen kerronta sitä mukaa kun tarina etenee, vaikka perustavasti lukija pystyy tähän tulkintaan vasta, kun Briony itse muuttuu vilpittömäksi tunnustajaksi.

Viimeinen kysymys, jonka lukija teokselle esittää, on hämmentävä. Onko Brionyn vilpittömällä todistuksella romaanin lopussa enää väliä? Miksi kenenkään tulisi välittää hänen vilpittömyydestään, kun se korostaa hänen aiempaa vilpillisyyttään: sekä väärää todistusta että sovitusta etsivää epäluotettavan kerronnan läpäisemää fiktiivintivimmaa?

Ennen vastausta kysymykseen anteeksiannosta ja Brionyn tunnustuksen merkityksestä on paneuduttava syvällisemmin hänen tunnustuksensa resignatiiviseen eli luovuttavaan tai irtisanoutuvaan luonteeseen.

Tunnustaminen on ennen muuta minän identiteettiteko; tunnustamalla puhuva ja kirjoittava minä astuu vastuuseen sanoistaan ja vastuunoton kautta myös määrittelee itsensä vastuun kantajana. Briony toteuttaa tämän kahdessa vaiheessa. Ensin hän luo hän-kerronnan avulla etäännytyksen omiin tekoihinsa ja väärään todistukseensa, mutta teoksen neljännessä osassa hän lopulta myöntyy minäkertojaksi.

Varsin olennainen ulottuvuus Brionyn tunnustamisessa on sen resignatiivisuus. Resignatiivinen eli luopumisen näkökulmasta kirjoitettu ja kerrottu todistus leimaa usein kaunokirjallista esittämisen tapaa tunnustuksellisissa kertomuksissa. Tällainen resignatiivinen sävy leimaa myös Brionyn kerrontaa teoksen neljännessä osassa. Hän on saanut lääkärin diagnoosin aivoja rappeuttavasta vaskulaarisesta dementiaasta, ja toteaa, että pian kaikki se, mitä hän omassa *Atonement*-teoksessaan kuvaa, haipuu unohdukseen: ei ole enää ketään, joka voisi oikaista väärät käsitykset ja tehdyt virheet. Nyt jos koskaan, kun hän vielä muistaa ja kykenee sekä reflektioon, analyttisyyteen, itsekriittisiin moraaliarvostelmiin ja myös katumukseen, on hänen aikansa kertoa oikea todistus tapahtumista.

On tähdennettävä, että resignatiivinen kertomisen vire on osa taiteilijaromanttista tekijätraditiota. Testamentiksi kohoava dokumentti tapahtumien todellisesta kulusta ja tämän todistuksen antamisen jälkeinen kuolema on tekijän fantasia oman taiteellisen toimintansa merkityksestä, fantasia, jota Brionykin viimeisessä minämuotoisessa puheenvuorossaan vaalii: nyt, kun olen kertonut kaiken niin kuin se tapahtui,

nyt kun olen kertomisellani tehnyt oikeutta vääryyttä kokeneille ja myös tunnustanut sekä tuominut itseni, voin kuolla.<sup>50</sup>

Elää kertoakseen ja kuolla kertomisen jälkeen –asenne on taiteilijaromanttisen hybrisen yksi ulottuvuus. Se ylläpitää Brionyn ajatusta, että hänen oma elämänsä on mahdollista nähdä taideteoksena, ja ajatusta, että elämän eettisiä ulottuvuuksia voidaan arvioida teoksen arvioimiseen käytettävien esteettisten periaatteiden mukaan. Elämän eettinen arvottaminen, rikoksen tekijän tuomitseminen tai vapautus, ei voi kuitenkaan tapahtua esteettisten arvostelmien nojalla.

Ainoa vastaus kysymykseen sovittamisen merkityksestä paikantuu lopulta katumuksen kautta tavoitettuun anteeksiantoon. Moraalifilosofian näkökulmasta on selvää, että testimoniaali, todistus, joka yrittää tehdä oikeutta tapahtumille ja totuudelle, vaikkakin liian myöhään, on anteeksiannon näkökulmasta aina arvokas. Yritys korjata virheensä on inhimillisyyden nojalla aina lieventävä asianhaara. Se on sitä myös juridisesti; katumuksen osoittaminen ja sovituspyrkimys ovat rikosoikeudellisestikin lieventäviä asianhaaroja, kun mietitään teon rangaistavuutta.

Kun puhuva minä, tunnustava minä, ottaa ensimmäistä kertaa vastuun kaikista teoistaan, myös sepittämisensä hybriksestä, ja tunnustaminen anoo synninpäästöä moraaliselta yleiseltä yleisöltä, ihmisyyhteisöltä ylipäänsä, vilpittömyyteen nojaten, on anteeksianto ainoa mahdollinen vastaus.

#### **4.3.3 Eettisen kaunokirjallisuuden uusi mahdollisuus – sanomisen tilan (*le dire*) avautuminen nykyautofiktioissa**

Analyysini lomassa esiin on noussut yhä painokkaammin kysymys metafiktiosta. Miten metafiktio määrittyy postmodernissa romaanissa? Voiko olla olemassa muunlaista metafiktiota kuin postmodernille romaanille tunnuspiirteistä? Voiko metafiktiolla ylipäänsä olla useita erilaisia määrittymisen tapoja fiktiossa? Kuten David O'Hara artikkelissaan toteaa, *Atonement* avaa näkymän uudenlaiseen metafiktioon erotuksena postmodernin romaanin metafiktiosta: se on O'Haran mukaan metamimeettinen fiktio, joka ei pelkästään temppuile fiktionaalisuutensa avulla, vaan peräänkuuluttaa painokkaasti etiikan ja eettisen kertomisen mahdollisuutta. "For this latter style of metafiction, storytelling does not mark the beginning of a free-play of signifiers or a dispersal of constituting fictions, but rather the beginning of a dialogical and ethical

---

<sup>50</sup> Kiinnostavana yksityiskohtana on mainittava, että tunnustuksen näkökulmasta Brionyn nimikirjainten "B.T" olisi syytä olla teoksen neljännen osan lopussa, ei kolmannen. Miksi Briony ei allekirjoita neljättä, minämuotoista osaa? Riittääkö hänelle allekirjoitukseksi hänen minäkertojuutensa? Vai onko kolmen ensimmäisen *Atonement*-osan päättyminen Brionyn nimikirjaimiin tarkoituksellinen, toisten tietoisuuden tavoittamisen mahdottomuutta korostava elementti? Oli romaanin ensimmäisten osien laita miten hyvänsä, tulkitsen, että minäkerronta on neljännessä osassa yhtä kuin Brionyn signeeraus.

relationship between texts and readers; of stories not just being told from one *to* another, but by one *for* another.<sup>[11]</sup> (O'Hara, 2011, 74)

Yksi merkittävä kysymys on yhä ratkaisematta. Jos Brionysta tulee eettinen subjekti vasta, kun hän hylkää seipitteellisen kertomuksensa kokonaan ja astuu subjektina sanomisen tilaan, eikö tämä samalla tarkoita sitä, ettei kaunokirjallisuus – toisten tietoisuuksien eläytyvä esittäminen – koskaan voi olla etiikkaa? Onko vain omaa kokemustaan tunnustava minä eettinen kaunokirjallinen subjekti, koska tällöin hän ei totalisoi tai omi? Vai totalisoiko ja omiiko hän siitä huolimatta, mutta vain eri tavalla?

Miten näiden ratkaisemattomien kysymysten paineessa on ylipäättään mahdollista kirjoittaa eettisesti tiedostavaa fiktiota?

Ruth Leysin ajatus siitä, miten yksilölliseen häpeään ja sen purkamiseen – ja koetun häpeän dekonstruktio kertomuksiin – keskittyvä kulttuuri siirtää huomion valokeilan pois todellisista moraalisisistä ongelmista ja psykologisesti moniulotteisesta problematiikasta, ja nostaa esiin pelkkiä yksilöllisiä itsehäpäisy- ja voimaantumiskertomuksia, on huomionarvoinen.

Toisaalta huomionarvoinen on myös Kim L. Worthingtonin *Atonement*-luennassaan esittämä väite, jonka mukaan sekulaarit tunnustamiskeskustelut usein päätyvät vain vahvistamaan tunnustamisen loputonta kehää ilman mahdollisuutta anteeksiantoon, ja toisten tietoisuuksien esittämisen etiikka päättyy usein vain omaksumaan toiseudet osaksi totalisoivaa itsen näkökulmaa – niin kuin Worthington tulkitsee Brionyn romaanihankkeeseen tekevän.

Appropriaation, tai tarkemmin *kulttuurisen appropriaation* kysymys on viime vuosina ollut paljon esillä, ja vaikka keskustelua käydään pääsääntöisesti median tuottamista mielikuvista populaarikulttuurin piirissä, monet keskustelun haarat koskevat myös sitä, miten toisia tietoisuuksia voisi kaunokirjallisuudessa eettisesti esittää omimatta tai totalisoimatta.

Jos seurataan Worthingtonin analyysia sen pääteipisteeseen, joudutaan toteamaan, ettei kaunokirjallisuus ole koskaan eettistä esittäessään toisia tietoisuuksia. Tähän voisi tyytyä, ellei tämä väite samalla nostaisi esiin ongelmaa: onko kirjailijan siis etiikan nimissä kerrottava vain omaa tarinaansa vain omalla äänellään? Jos tähän kysymykseen vastataan kyllä, ollaan Ruth Leysin esittämän ongelman äärellä: miten kaunokirjallisuus, joka keskittyy itse ja siihen miten itse kokee todellisuuden, voi pureutua moraalifilosofisiin ongelmiin tai tuottaa psykologisesti moniulotteisia fiktiivisiä maailmoja?

Edellä esittämäni kysymykset ovat tämän hetken fiktiotrendin peruskysymyksiä. Päivi Koiviston analyysia mukaillen voidaan ajatella, että identiteettipolitiikkaa korostava tendenssi vallitsevassa

keskustelukulttuurissa on tullut tuottanut kaunokirjallisen omaelämäkerrallisuuden trendin, jota koskevat Leysin nimeämät solipsismin ja moraalikadon ongelmat. (Koivisto, 4.12.2019) Toisaalta voidaan ajatella, että määrittelemällä autofiktio hiukan toisin ja uudistamalla sen keinoja on mahdollista kirjoittaa muutenkin kuin omasta itsestä ja silti kunnioittaa appropriaatiokeskustelua ja vastata sen synnyttämään toisten tietoisuuden omimisen kritiikkiin.

Jotta kirjallisuuden etiikka voisi olla muutakin kuin hiljaisuuteen suosiolla jättäytymistä ja vaikenemista totalisoivan ”äänen antamisen” sijaan, on pohdittava tinkimättömämmin sitä, mitkä kirjalliset keinot vahvistavat moniäänisyyttä mutta onnistuvat silti vastaamaan appropriaatiokeskustelun haasteisiin. Tällaisia vastauksia on etsinyt omassa tuotannossaan ainakin J.M Coetzee, jonka koko 2000-luvun tuotanto käsittelee varioivin tavoin tekijyyttä ja kirjailijuutta. Esseetä, omaelämäkertaa ja fiktiota yhdistelevissä romaaneissaan *Elizabeth Costello* (2003), *Diary of a bad Year* (2007) ja *Summertime* (2009) Coetzee käyttää muun muassa oman niemensä variaatioita, leikitelee omalla tekijäpositiollaan ja marginalisoi esseistisen tyyliä – aivan kirjaimellisesti – marginaalista yhä vallitsevammaksi kohoavan fiktiivisen tekstin kautta.

Autofiktiota ja sen määritelmää on viime vuosina uudistanut myös esimerkiksi kanadalais-englantilainen Rachel Cusk romaanitrilogiallaan *Outline, Transit ja Kudos* (2014, 2017, 2018).

Päivi Koivisto huomattaa, että autofiktion määritelmä voi konkreettisen tekstiä hallitsevan ja halkovan kirjailijan nimen sijaan syntyä myös vihjeiden kokoelmasta, jotka palautuvat tekijän elämään. Koivisto nimeää autofiktion tärkeimmäksi tunnuspiirteeksi – erotuksena autobiografiasta – metafiction, jonka hän määrittelee temaattiseksi vihjeiden viuhkaksi, merkeiksi tekijästä, jonka läsnäolo rikkoo tai häiritsee eri tavoin lukijan immersioivista kokemusta teoksen kuvaamasta maailmasta. Esimerkiksi tällaisesta temaattisesta vihjeiden viuhkasta Koivisto nostaa juuri Rachel Cuskin romaanitrilogian, joka ei millään totutulla tavalla täytä autofiktion määritelmää. Teoksen minäkertoja on toki kirjailija, mutta eri niminen kuin Cusk. Minäkertoja on eronnut niin kuin Cusk, joka on kirjoittanut erokokemuksestaan myös muistelmatyylisiin teoksissaan *Aftermath* (2012). Nämä todellisuuteen paikantuvat ulottuvuudet saattavat riittää autofiktiomääreeseen, tai ainakin mahdollistaa teoksen autofiktiivisen tulkinnan. ”Ehkä Cuskilla on ollut idea, että silmät, jotka tarkkailevat tekstissä maailmaa ja minäkertojan ääni joka paikoin lempeästi opponoi kertojalle uskoutujia, luovat tekstiin tarinankuljetuksellisia keinoja tietoisesta, jopa fiktion rakentumiseen itsetietoisesti suhtautuvan sävyn, ja tämä on trilogiassa autofiktion paikantava elementti,” Koivisto pohtii.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Haastattelin Päivi Koivistoa Helsingissä 4.12.2018 ja keskustelimme autofiktiosta, sen tämänhetkistä tendensseistä ja sen yhteydestä identiteettipolitiikkaan. Hän esitti tulkintansa Rachel Cuskin autofiktion luonteesta tuolloin. Kirjoitin haastattelun pohjalta esseen Image-lehden numeroon 2/2019. Esseessä käsittelen tunnustuskirjallisuuden eri ulottuvuuksia ja autofiktiota sekä pohdin sitä, miten some- ja blogitodellisuus on siirtänyt osan fiktion perinteisistä keinoista osaksi itsen manifestoimisen tapoja.

Onko tämä itsetietoisuuden muoto 2010-luvun ”eettisempää metafiktiota”? Pitääkö tällainen teoksen rakentumisen ehdoista tietoinen fiktio paremmin auki levinasilasta ”sanomisen tilaa” (*le dire*) kuin esimerkiksi Brionyn sovitukseen pyrkivä *Atonement*? Kun levinasilainen eettinen ero sanotun ja sanomisen välillä on kerran paikannettu, on kiinnostavaa analysoida autofiktioissa näkyvää kamppailua sanotun ja sanomisen välillä ylipäänsä. Samalla päästään sen jäljille, miten metafiktio mahdollisesti autofiktiossa uudelleenmäärittänyt ja tekee pesäeron postmodernin romaanin metafiktioon.

Autofiktio voidaan nähdä olevan tämän aikakauden genre siksi, että se kykenee kommentoimaan itsen manifestoimisen tapaa, jonka vaikutuksen alaisena elämme ilman, että se sortuu kulttuurisen appropriaaion ansaan, eli omii toisten ihmisten kokemuksia ja antaa korskeasti ääniä muille tietoisuuksille. Autofiktion suosion syyt voi löytää identiteettipoliitiikan<sup>52</sup> noususta, mutta jotta se ei jäisi identiteettipoliittisen ilmapiiirin peiliksi, vaan avautuisi kohti fiktion omia ehtoja, kohti leikillisyyttä, ja tätä kautta kohti mahdollisten maailmojen etiikkaa, sen täytyy luoda uusia keinoja puolustakseen paikkaansa. Tällaisia uusia keinoja voi löytää esimerkiksi Rachel Cuskin romaanitrilogiasta jossa kertova minä ei niinkään asetu tunnustajaksi, vaan kuulijaksi ja näkijäksi ja kohtaamiensa ihmisten uskoutumisen suodattajaksi. Trilogia koostuu keskusteluista, vapaa-assosiatiivisesta puheesta. Cuskin romaanitrilogiassa kiinnostavinta onkin kerrontaratkaisu: läpinäkyvä kertoja, joka jättäytyy kuulijan rooliin, kun tuntemattomat ihmiset haluavat vuodattaa hänelle oman elämäntarinansa. Cusk on itse kuvannut uudenlaisen kerronnallisen keinon syntyneen eromuistelmien jälkeisen ammatillisen kriisin paineessa.<sup>53</sup> Julkaistuaan *Aftermath*-muistelmateoksensa ja kärvisteltyään sen saaman kritiikin ryöpyssä hän menetti kykynsä sekä lukea että kirjoittaa fiktiota. Syntyi romaanihenkilö Faye, joka on trilogian sivuun jättäytyvä minäkertoja, feminiininen sokraattinen keskustelukumppani, joka toisinaan tekee elämäntarinoitaan hänelle uskoutuville ihmisille tarkentavia kysymyksiä, mutta usein pysyttelee vaiti ja antaa ihmisten kertoa elämänsä juuri niin poukkoilevasti, epäjohdonmukaisesti ja huippukohtia vailla, kuin he ovat elämänsä kokeneet. Fayen kohtaamiensa ihmisten uskoutumiset muodostavat teokseen sisäkkäisiä ajan liukumoita, jotka tekevät romaanitrilogiasta rakenteellisesti

---

<sup>52</sup> Filosofian tohtori Timo Miettinen kuvaa käsitettä seuraavasti: ”Yksi tapa selvittää identiteettipoliitiikan historiaa on liittää se Simone de Beauvoirin *Le Deuxième Sexe* –teoksen (1949) esittämään väitteeseen, joka kritisoi klassisen feminismin tavoitetta kumota sukupuoliero. De Beauvoir näki tämän mahdottomana ja totesi, että sukupuolten tasa-arvoa ei voi palauttaa kahden identtisen olennon väliseen tunnustamiseen. Tästä voidaan päätellä, että koska taloudellisia luokkia, sukupuolia tai etnisiä ryhmiä määrittävät suhteet ovat perustavasti erilaisia, näihin on mahdotonta soveltaa yhtä ja samaa tunnustuksen ja tasa-arvon käsitettä. Tämä on identiteettipoliitiikan idea.” (ks. esim. Twitter @TimoMiettinen) Kaunokirjallisuuteen ja kirjalliseen keskusteluun identiteettipoliitiikka on vaikuttanut etenkin kulttuurisen appropriatiokeskustelun kautta: miten kuvata sellaisia identiteettejä, jotka eivät ole kirjailijan omia? Rachel Cusk tiivistää identiteettipoliitiikan vaikutuksen kirjallisuuteen hyvin: ”Mielestäni nykyromaanien iso moraalinen ongelma on, että ne nojaavat sellaisen tiedon oletukseen, joka ei ole yksilön saavutettavissa. Romaani on alkanut näyttää minulle yhä enemmän subjektiivisen todellisuuden epäonnistuneelta heijastukselta.” (HS 15.5.2019)

<sup>53</sup> Cusk antoi aiheesta haastattelun The Guardianin The Observer-liitteelle 2014.



kiinnostavan. Trilogia suorastaan vikuroi lineaarista kertomusta vastaan ei-juonellisena kokonaisuutena, jossa päähenkilöä tai staattisia merkityksiä on turha etsiä. Samalla Cusk tulee väittäneeksi, että se, miten ihminen kertoo elämästään, on varsin rapsodista ja sattumanvaraista, ja kommentoi – tietoisesti tai tahattomasti – tunnustamisen retoriikkaa ja etiikkaa sinänsä.

Cuskin trilogia synnyttää lukijassa vaikutelman intiimiydestä, mutta ei vaikutelmaa minäkeskeisyydestä. Tässä on Cuskin kerrontaratkaisun erikoispiirre. Samalla Cuskin proosa kykenee myös kommentoimaan ja ravistelemaan itsen manifestoimiseen keskittyntä tunnustamisen kulttuuria, ja vastaa omalta osin Ruth Laysin esiin nostamaan ongelmaan häpeään ja häpeän dekonstruktioihin keskittyneestä ja moraalikysymykset unohtaneesta kulttuurista.

Jokainen aikakausi tuottaa kenties omat kaunokirjalliset tyyliuuntansa, ja Ian McEwanin *Atonement* on näennäisen realistisessa eheydessään ja lopulta paljastuvassa metafiktiivisyydessään sekä eettisessä problematiikassaan leimallisesti 2000-lukulainen romaani, sillä meta-mimeettisyydestään huolimatta se on rakentunut kuin postmoderni metafiktio. 2010-luku on tuonut eteemme uudenlaisia kysymyksiä ja myös toisenlaisen estetiikan, joka pyrkii vastaamaan tämän ajan kysymyksiin. On kuvaavaa, että McEwan itse on 2010-luvulla julkaissut muun muassa romaanin *Nutshell* (2016), jonka kertojana on äitinsä kohdussa kehittyvä syntymätön lapsi. *Nutshellin* kertoja on paitsi kaikkitietävä, myös hyvin epäluotettava sekä tietenkin määritelmällisesti omaan solipsismisminsa rajoittama - eihän hän tiedä maailmasta muuta kuin sen, minkä hän kantajansa välityksellä oppii. Romaanin kerrontaratkaisu tuntuu suorastaan alleviivaavan tämän aikakauden vallalla olevia näkemyksiä kulttuurisesta omimisesta ja identiteettipolitiikan vaikutteista fiktion. Samalla se tuo esiin subjektiiviseen näkökulmaan väistämättä kuuluvia rajoitteita sekä sen vääjäämättömän hybrisen, joka kertomispositioon aina liittyy.

Brian Finneyn tulkinnassa *Atonementin* viimeisen osan synkkyys liittyy 1900-lukulaisen romaanin haasteisiin: kohottava, onnellinen loppu kuuluu 1700- ja 1800-lukulaisten realistisen romaanin piiriin. 1900-lukulaisen romaanin on vastattava 1900-luvun haasteisiin ja taivuttava todellisuuden paineessa: toisen maailmansodan jälkeinen ydinseiden maailma tekee pilkkaa romaanin kompositiosta eikä näin salli liian eheää kokonaisuutta. Maailman monimutkaisuus ja sen kauhut tekevät romaanista ilmaisumuotona epäuskottavan, jos se sulkeutuu liiaksi itsensä ympärille. (Finney, 2004, 81-82)

Finneyn ajatusta voi myös laajentaa koskemaan 2010-luvun romaanin haasteita. McEwan haluaa kenties *Atonementilla* nostaa esiin metafiktion mahdollisen uudelleenmäärittelyn, mutta romaani itse – ellei Brionyn *Atonementia* ja sen metafiktion paikantumista ensimmäisen osan ironiseen kerrontavireeseen ja tunnustamisen problematiikkaan oteta lukuun – ei esitä vastausta uudenlaisen metafiktion kysymykseen, vaan avautuu O'Haran nimeämäksi meta-mimesikseksi. Jos halutaan pysyä metafiktion kysymyksessä, on syytä pohtia, mitä sellainen kokonaan uusi metafiktio, jonka mahdollisuus *Atonementin* kaltaisen romaanin

myötä avautuu, voisi ylipäättään olla? Miten se voisi määrittää ja mistä lukijan sitä tulisi romaanin lukukokemuksessa etsiä?

2010-luku tuottaa kaunokirjallisuutta, joka ei ota lähtökohdakseen Kendall Waltonin nimeämää uskottelemisen perusoletusta tai *the game of make believea*. Immersiivinen lukukokemus ei ole 2010-luvun fiktiossa aina keskeinen tavoite, eikä 2010-luvun fiktion metafiktio voi tällöin aina ilmetä lukijan immerssiivisen kokemuksen häiritsemisenä. 2010-luvun metafiktiota on kenties etsittävä kaunokirjallisen esittämisen ennakkoehtoista sinänsä. Jos tarkastelun keskiöön kohotetaan levinasilaisittain eettiseksi määriteltävissä oleva kaunokirjallisuus, joka kutsuu määrittelemään toisten tietoisuuksien ja itsen esittämisen etiikkaa ja kerronnan epäluotettavuuden ulottuvuuksia, lähtisin itse analysoimaan sitä, mitä kerronnassa voidaan ylipäänsä lukita sanottuun (*le dit*) ja mikä on jätettävä ikuisen sanomisen (*le dire*) tilaan? Painokkaammin: mitä on sellainen fiktio, joka etiikan nimissä pitäytyy sanomisen tilassa? 2010-luvun fiktiossa metafiktio paikantuu näihin kysymyksiin, ja onnistuu aika ajoin vastaamaan sille esitettyihin eettisiin haasteisiin.

Tutkielmani ensimmäisessä analyysiluvussa nousi esiin elliptinen kerronta ja Phelanin painotus, jonka mukaan kaikki elliptinen kerronta ei aina ole epäluotettavaa kerrontaa. Itse korostaisin elliptisen kerronnan yhteyttä niihin tapoihin, joilla metafiktio voi olla paikannettavissa etenkin autofiktiivisissä teoksissa. Toistuva ellipsi voi esimerkiksi paikantaa autobiografisen trauman, jota ei ole kerrottu, mutta joka toiston – tai toistuvan ellipsin – myötä tulee alleviivatuksi. Näkisin, että tämänkaltainen metafiktiivinen ulottuvuus on löydettävissä ainakin Linn Ullmannin autofiktiivisistä proosasta, etenkin teoksesta (*De Orolige*, 2015) (suom. Katriina Huttunen, *Rauhattomat*, 2016) Huomionarvoista tutkielmani lacanilaisittain painottuvan autofiktioanalyysiosuuden kannalta on, että silmiinpistävin elliptisin aukko Linn Ullmannin *Rauhattomat*-teoksessa on isän nimi: teos on romaani Ingmar Bergmanista isänä, ja häntä kuvataan varsin tunnistettavasti kuitenkin antamatta hänelle nimeä. Isän nimen poissaolo voidaan tulkita myös lacanilaisittain isän-nimen poissaoloksi, eli kieltäytymiseksi ”lain alle asettumisesta”; tämä puolestaan perustelee kiinnostavalla tavalla sen hybrisen leikin, josta autofiktiivisessä kirjoittamisessa on kyse. Vastaava isän nimen tai isän-nimen poissaolo ellipsinä esiintyy myös Karl Ove Knausgårdin omaelämäkerrallisessa proosassa. Tietyin varauksin tällaisen kerrontatavan voi sijoittaa myös epäluotettavuuden spektriin: se palvelee kertojan – autofiktion tapauksessa tekijän – subjektiuden mielekkyyssperiaatetta nimenomaan mielihyväperiaatteen tuolla puolen, eli täyttää freudilaisen määritelmän torjutun paluusta toistopakossa.

Väitän, että 2010-luvun lukijoiden on yhä vaikeampaa allekirjoittaa Kendall Waltonin määrittelemä sopimus *the game of make believea* lineaarisen, relistiselta näyttävän romaanin kanssa, ja helpompaa tehdä niin sellaisen teoksen kohdalla, joka kykenee kulkemaan todellisuuden kahta puolta: keksityn ja eletyn. Tällainen fiktio on esimerkiksi Jonas Hassen Khemirin *Allt jag inte minns* (2015), joka on leimallisesti 2010-luvun teos, sillä sen kerronta koostuu fiktiivisten eri ihmisten kirjailijan alter egolle antamista haastatteluista.

Oleellista Hassen Khemirin romaanissa on myös stereotypioilla leikittely, mitä voidaan myös pitää yrityksenä vastata kulttuurisen omimisen keskusteluun. Metafiktio ja appropriatian kysymykset ovat Hassen Khemirin romaanissa läsnä myös ja ennen muuta kirjailijan minäkerronnan kautta: kirjailijan kertomisen oikeutusta kysyvä minä astuu esiin vasta lopussa, osiossa ”Jaghet2”. Aiemmin kirjailijahahmo on esiintynyt romaanissa vain haastatteluiden keskustelukumppanina, jota haastateltavat puhuttelevat paikoin kriittisestikin. Hassen Kehmirinkin romaanissa on siis kyse minästä, levinasilaisittain toiselle altistuvasta itsestä, joka lopulta astuu esiin kyseenalaistamaan omia motiivejaan ja omaa lupaansa kertoa. Vaikka romaani problematisoi kerrontapositionia ja on metafiktiivinen sekä osin autofiktiivinen, sen rakentumisen tavat vain ovat tyystin erit kuin *Atonementin*, sillä haastattelumuoto ei alun alkaenkaan ole taannut lukijalle eheää immersivistä maailmaa, vaan ainoastaan fragmentteja siitä, miten eri henkilöahmot kertovat romaanin päähenkilöstä Samuelista, joka romaanissa ei saa omaa ääntä, mutta jonka elämä ja kuolema ovat romaanin keskeinen aihe.

Kertomus Samuelista vaihtuu oletetun kirjailijan omaksi kertomukseksi, vaikka Hassen Khemiri ei itseään nimeäkään, esimerkiksi seuraavassa kohtauksessa:

Sen får mormor en blodpropp. M:s pappa en hjärtattack. D:s faster går bort i lungcancer. En väns son boffar lim och dör av hjärtstillestånd. B och P blir nedmejade av en rattfyllerist på Birger Jarlsgatan.

Och sen E som.

E som.

Jag försöker skriva det, men det går inte, jag kan inte skriva det, inte nu, det är för

tidigt. För tidigt? Det är för sent, när ska du inse att det är för sent? (*Allt jag inte minns*, 2015, 314)

Khemirin romaanin meta- ja autofiktio – ja samalla kerronnallinen, kertomisaktin oikeutusta kyseenalaistava etiikka - piirtyy esiin tämän kohtauksen kautta. Vaivihkaa mainitun E:n kuolema vaikuttaa lopulta olevan kirjailijan oma motiivi olla niin kiinnostunut Samuelin kuolemaan johtaneista syistä, ja tämän oman motiivin mahdollinen kyseenalaisuus vaivaa kirjailijaa siinä määrin, että hän kiilaa tarinan keskelle tunnustamaan eettisesti arveluttavan positionsa.

Voidaan todeta, että 2010-luvun autofiktio on tuonut etualalle sellaisen metafiktiota hyödyntävän kerronnan, joka levinasilaisittain ilmaistuna pitää sanomisen tilaa (*le dire*) auki sen sijaan että lukitsisi ilmaistua sanottuun (*le dit*). Tämä voidaan mieltää 2010-lukulaisten metafictionin tunnuspiirteeksi: eettinen periaate olla omimatta, olla lukitsematta ja säilyä avoimena toiseuksille ohjaa 2010-lukulaista fiktiota leimallisesti. Tällainen toisen – tai uuden - metafictionin tendenssi näkyy kerronnan etiikan huomioivissa teoksissa esimerkiksi proosan paikantamisena puhetilanteisiin niin kuin Hassen Khemirillä, mutta myös

suodattavan minäkertojan intentionaalisena jättäytymisenä taka-alalle, tai vaihtoehtoisesti minäkertojan auttamattomasti subjektiivisen näkökulman korostamisena.

Rachel Cuskin autofiktiota uudistavassa proosassa merkittävintä on ajatus siitä, että rakentumisensa prosessista tietoinen, sepitteellisyyttä korostava ja kehystävä elementti, eli Patricia Waughn näkemyksen mukainen metafiktio voi sijaita katseessa joka rajaa ja näkee ja äänessä joka opponoi kertoja-päähenkilölle uskoutujia. Cuskin proosan erikoispiirteenä onkin toteuttaa meta- ja autofiktiivinen sävy häivyttämällä tapahtumia suodattava minä ja nostaa keskiöön tunnustavat ja uskoutuvat kanssamatkustajat. On toki huomautettava, että Cuskinin kertojaminä Faye asettuu epäluotettavuuden spektriin; lukijan on kaiken aikaa oltava varuillaan ja kysyttävä hänen mahdollisen projisointinsa motiiveja, sillä lukija saa tietää vai sen, minkä Faye haluaa keskustelukumppaniensa tarinoista parafraseerata ja sen, mihin hän kulloinkin haluaa kiinnostuksensa kohdentaa.

Varuillaanolo onkin kenties 2010-lukulaisten, identiteettinarratiiveista tietoisien lukijan perusolotila. Siinä missä sanomisen tilaan sanotun sijaan jättäytyvä kirjoittaminen on 2010-lukulaista kirjailijan etiikkaa, lukemisen etiikkaa määrittelee avoimuus identiteettien liudentimiselle ja sekoittumiselle ja poly- tai kakofonialle.

Kaiken kaikkiaan 2010-luvun autofiktio tapa varioida metafiktiota saa ajattelemaan, että metafiktio itsessään ei ole aina niin yksiselitteinen ilmiö ja helposti tunnistettavissa fiktion itsetietoisuudeksi. Sen voi paikantaa etenkin autofiktiivisessä proosassa monin eri tavoin. Se voi myös muodostaa fiktion kerronnan etiikkaan kokonaan uuden kerroksen. Juuri tämän kerroksellisuuden pohtimiseen Ian McEwanin *Atonement* lukijoitaan kutsuu.

## 5. Lopuksi

Olen analysoinut tässä opinnäytetyössä tutkimuskysymykseni mukaan Ian McEwanin paljon tutkittua *Atonement*-romaanin, esittänyt ensiksi tulkinnan sen poikkeuksellisesta kerrontaratkaisusta: kaikitietävän kertojan ironiaan ja ali-informoinnin sijaan yli-informointiin paikantuvasta epäluotettavasta kerronnasta ja henkilökertoja Briony Tallisista kerronnan mittatikkuna. Olen päättellyt, että *Atonementin* kerrontaratkaisu huojuttaa kerronnan teorian keskeisiä käsitteitä, mm. ajatusta sisäistekijästä, joka Brionyn *Atonementissa* on Briony Tallis itse. Olen päättellyt, että kerronnallisten elementtien huojuttaminen on osa Ian McEwanin *Atonementin* itsetietoisuutta eli metafiktiota ja samalla olennainen osa sen etiikkaa. Olen edennyt tarkastelemaan romaanin metafiktiota ja McEwanin romaanin sisälle jäävän Briony Tallisin *Atonement*-romaanin tunnustamisen problematiikkaa. Nämä pohdinnat ovat puolestaan johtaneet minut tutkimuskysymykseni toiseen osaan, tarkastelemaan *Atonementia* varastettujen kirjeiden teeman kautta ja liittämään tämän tulkinnan osaksi laajempaa Jacques Lacanin subjektiteoriaan pohjautuvaa analyysia teoksesta. Olen tarkastellut Brionyn *Atonementia* lacanilaisittain määriteltynä fetissinä yleisölle suuntautuvan julkisen tunnustuksen sijaan. Tämä tulkinta on puolestaan johtanut minut pohtimaan levinasilaista ajatusta radikaalista, toisen toiseudelle altistuvasta etiikasta ja lopulta sitä, voiko kaunokirjallisuus ylipäänsä koskaan olla tällaista etiikkaa, vai onko sen tyydyttävä operoimaan estetiikan ehdoilla vailla eettistä tai moraalista painoarvoa.

Tutkimukseni tavoite on ollut mahdollisimman täsmällinen vastaaminen monimutkaiseen, kolmeosaiseen tutkimuskysymykseeni, ja mielestäni olen onnistunut itselleni asettamassani tehtävässä: *Atonementin* kerronnan tarkka analyysi oli sikäli palkitsevaa, että se yhtäältä johti umpikujaan – epäluotettavan kerronnan käsitteen osittaiseen hylkäämiseen, koska tätä käsitettä ei voinut *Atonementin* kohdalla luodata suhteessa sisäistekijään, ja samalla koko sisäistekijän käsitteen huojumiseen – ja toisaalta se avasi Ian McEwanin *Atonementin* syvällisemmän tason, sen metafiktion eettiset nyanssit. Kerronnan analyysistä avautuu kuin avautuukin siis aivan uusia tulkintamahdollisuuksia *Atonementiin*. Yksi näistä mahdollisuuksista koskee *Atonementia* Briony Tallisin autofiktiona.

Suurimpia oivalluksia tässä tutkimuksessa minulle itselleni oli tajuta, että Briony Tallisin *Atonementin* kaltanen kerrontaratkaisu on usein löydettävissä autofiktioista, ja tutkiessani tarkemmin autofiktiteoriaa huomasin sen puolestaan viistävän kiinnostavasti hyvin läheltä varastetun kirjeen teemaa, jonka Heta Pyrhönen on kohottanut artikkelissaan *Atonementin* yhdeksi kantavimmista teemoista.

Olennaisin kysymykseni tämän tematiikan keskellä olikin, mitä muuta Brionyn teos voi olla kuin elämänmittainen kirje hänelle itselleen. Päädyin esittämään väitteen, jonka mukaan Brionyn *Atonement* on

itselle osoitetun kirjeen lisäksi vastaus Lacanin esittämään varastetun kirjeen tulkintaan: varastetussa kirjeessä on kyse fiktion mahdollisuudesta. Tämän mahdollisuuden avaa Brionylle *jouissance*, kauhistuttava, nautinnollinen hekuma, jonka hän tavoittaa varastamansa kirjeen kautta, ja jota hän myöhemmin jalostaa elämänmittaisessa fiktiossaan. Päädyin tulkinnassani lopulta kutsumaan Brionyn *Atonementia* lacanilaista subjektiteoriaa seuraten fetissiteokseksi. Tämä tulkintani johti myös Brionyn ”pakotien” avaamiseen fetissiteoksen piiristä kohti eettistä sanomisen tilaa. Tämä haara on tuonut tutkimukseeni eettistä syvyyttä, ja olen iloinen, että olen voinut yhdistää pro gradu –työssäni teosanalyysiini pitkäaikaisen kiinnostukseni Emmanuel Levinasin filosofiaan.

Lopulta olen tutkimuskysymykseeni vastattuani päässyt tarkastelemaan myös johdannossa esiin nostamaani kahden metafiktion kysymystä. Voidaan perustellusti todeta, että metafiktio on 2010-luvun proosassa siirtynyt hivenen toisaalle postmodernin romaanin metafiktioista. *Atonement* asettuu romaanina näiden kahden erilaisen itsetietoisuuden esittämisen väliin: se on fiktion suunnannäyttäjä. Sen syvälinen analyysi paljastaa ennen muuta sen, että kerronnan etiikkaa ja tunnustamisen problematiikkaa on 2010-luvun romaaneissa jäljitettävä hivenen toisin kuin *Atonementia* edeltävissä romaaneissa.

Monet pro gradu –työssäni esiin nousseet kysymykset kutsuvat minua tarkempaan perehtymiseen. Tällaisiin kysymyksiin kuuluvat ainakin juridiikan ja kerronnan etiikan välimaastossa sijaitseva tunnustamisen ja todistamisen välinen jännite sekä 2010-luvun autofiktion tapa varioida metafiktiivisyyttään. Aihetta voisi laajentaa tarkastelemalla auto- ja metafiktiivisten kertojien suhdetta ironiaan ja satiiriin ja kysyä, voiko kertoja häpäistä omaa kertojuuttaan. Toisin sanoen voisi tarkastella sitä, mikä funktio itsehäpäisyllä olisi kerronnan etiikan kannalta, ja millä tavoin tämä suhteutuisi tunnustamisen problematiikkaan. Olisikin äärettömän kiinnostavaa löytää kaunokirjallisia teoksia, jotka sisältäisivät sekä tunnustamisen ja todistamisen kysymyksiä että autofiktion elementtejä ja kutsuisivat syventämään tässä tutkielmassa esitettyä analyysia näistä ilmiöistä.

## 6. Lähteet

### KAUNOKIRJALLISET LÄHTEET:

MCEWAN, IAN: *Atonement*, 2001 (käyttämäni englanninkielinen laitos Vintage, 2002)

MCEWAN, IAN: *Nutshell*, 2016, Jonathan Cape

HASSEN KHEMIRI, JONAS: *Allt jag inte minns*, 2015, Albert Bonniers Förlag

CUSK, RACHEL: *Outline*, 2014, MacMillan

CUSK, RACHEL: *Transit*, 2017, MacMillan

CUSK, RACHEL: *Kudos*, 2018, Faber & Faber

COETZEE, J.M: *Elizabeth Costello*, 2003, Harvill Secker

COETZEE, J.M: *Diary of a bad year*, 2007, Text Publishing

COETZEE, J.M: *Summetime*, 2009, Harvill Secker

ULLMANN, LINN: *De Orolige*, 2015 (suom. Katriina Huttunen, Rauhattomat, Like, 2016)

### TUTKIMUSKIRJALLISUUS

BAL, MIEKE: *Narratology – Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press Incorporated, 1985/1997

BOOTH, WAYNE: *The Rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, 1961/1983

DERRIDA, JACQUES: "The purveyor of Truth" (trans. by Alan Bass) teoksessa *The Purloined Poe – Lacan, Derrida and the Psychoanalytic Reading*, The Johns Hopkins University Press, 1988

D'HOEKER, ELKE: "Confession and Atonement in Contemporary fiction: J.M. Coetzee, John Banville, and Ian McEwan", *Heldref publications*, fall 2006, vol. 48, no. 1

DOSSE, FRANCOIS: *Strukturalismin historia I-II*, suomentanut Anna Helle, 2010, Tutkijaliitto

EVANS, DYLAN: "Jouissance" teoksessa *Key concepts of Lacanian psychoanalysis* (London: Karnac Books, 2017, elektroninen aineisto Helsingin yliopiston Helka-palvelussa)

FINK, BRUCE *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton UP, 1995

FINNEY, BRIAN. "Briony's Stand against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*." *Journal of Modern Literature* 27.3 (2004): 68-82.

GENETTE, GÉRARD, *Narrative Discourse* (translated by Jane E. Lewin), Basil Blackwell, Oxford, 1980

HALLILA, MIKA *Metafiktion käsite - Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*, väitöskirjajulkaisu, Joensuun yliopisto 2006

HAROLD, JAMES "Narrative engagement with *Atonement* and the Blind Assassin", *Philosophy and literature*, 29 (1):130-145 (2005)

HARVEY, IRENE: "Structures of Exemplarity in Poe, Freud, Lacan and Derrida" teoksessa *The Purloined Poe – Lacan, Derrida and the Psychoanalytic Reading*, The Johns Hopkins University Press, 1988

HEIDEGGER, MARTIN: *Oleminen ja aika* (suom. Reijo Kupiainen) Vastapaino, 2000

HIDALGO, PILAR: "Memory and storytelling in Ian McEwan's *Atonement*", *Critique*, s. 82-91, winter 2005, vol. 46, no. 2

HUSSERL, EDMUND: *Fenomenologian idea, viisi luentoa* (suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen, Hannu Sivenius) Loki-kirjat, 1995

JAHN, MANDFRED: "Focalization" teoksessa *The Cambridge companion to narrative* (edited by David Herman) Cambridge University Press, 2007

KANTOKORPI, LYYTIKÄINEN, VIKARI: *Runousopin perusteet*, Helsingin yliopisto, 1998

KOIVISTO, PÄIVI: "Tunnustaa ja valehdella: Tunnustamisen ongelmat Ystävän muotokuvassa" teoksessa *Tunnustus ja todistus*, Vastapaino, 2007

KOIVISTO, PÄIVI: *Elämästä autofiktioksi - Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*, Helsingin yliopisto, 2011

KUJANSIVU, HEIKKI & SAARENMAA, LAURA: "Tunnustus ja todistus omaelämäkerrallisen esittämisen muotoina" teoksessa *Tunnustus ja todistus*, Vastapaino, 2007

KURKI, JANNE: *Lacan ja kirjallisuus*, Apeiron kustannus, 2002

KURKI, JANNE: "Ruohonjuuritason lacanilaista psykodiagnostiikkaa", *Psykoterapia* (2012), 31(2), 170–180

LACAN, JACQUES: "Seminar on The Purloined Letter" (translated by Jeffrey Mehlman) teoksessa *Purloined Poe – Lacan, Derrida and the Psychoanalytic Reading*, The Johns Hopkins University Press, 1988



- LEVINAS, EMMANUEL *Etiikka ja äärettömyys – keskusteluja Philippe Nemon kanssa* (suom. Antti Pönni), Gaudeamus, 1997
- LEVINAS, EMMANUEL: *Totality and infinity* (translated by Alphonso Lingis) Duquesne University Press, 2002
- LEVINAS, EMMANUEL: *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Kluwer Academic, Le livre de Poche (Original edition Martinus Nijhoff, 1978)
- LEVINAS, EMMANUEL: *Entre Nous: Essais sur le penser-a-l'autre*, Éditions Grasset&Fasquelle, 1991
- LEVINAS, EMMANUEL: *Proper Names* (translated by Michael B. Smith, Stanford University Press, 1996
- LEVINAS, EMMANUEL: *Time and The Other* (translated by Richard A. Cohen) Duquesne University Press, 1995
- LEYS, RUTH: *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*. Princeton: Princeton UP, 2007 (elektroninen online-versio Helsingin yliopiston Helka-palvelussa)
- LINDBERG, SUSANNA: ”Ranskalainen keskustelu Heideggerin alkuperäisestä etiikasta ja politiikasta” teoksessa *Fenomenologian ydinkysymyksiä* (toim. Timo Miettinen, Simo Pulkkinen ja Joona Taipale) Gaudeamus, 2010
- MURPHY, PETER: *Murphy on Evidence*, second edition, Oxford University Press, 2008
- O’HARA, DAVID K. “Briony’s Being-For: Metafictional Narrative Ethics in Ian McEwan’s *Atonement*.” *Critique* 52 (2011): 74-100.
- PHELAN, JAMES. “Narrative Judgments and the Rhetorical Theory of Narrative: Ian McEwan’s *Atonement*.” *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford, UK: Blackwell, 2005. 322-36. Print.
- PHELAN, JAMES: “Rhetoric/ethics” teoksessa *The Cambridge companion to narrative*, Cambridge University Press, 2007.
- PHELAN, JAMES: *Living to tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Cornell University Press, 2005
- PUTNAM, HILARY: “Levinas and Judaism” teoksessa *The Cambridge companion to Levinas*, (Edited by Simon Chritchley and Robert Bernasconi) Cambridge University Press, 2002
- PYRHÖNEN, HETA: “Purloined Letters in Ian McEwan's *Atonement*”, *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, Volume 45, Number 4, December 2012, pp. 103-118
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH: *Kertomuksen poetiikka* (1981) (suomentanut Auli Viikari), SKS, 1999

RUNDGREN, HETA: *Minästä toiseen – lacanilaisen subjektin syntymä Anaïs Ninin The House of Incestissa ja Hélène Cixous`n Dedans`ssa*, pro gradu –tutkielma, Helsingin yliopisto, 2007

WALDENFELS, BERNHARD “Levinas and the face of the Other” teoksessa *The Cambridge companion to Levinas*, (Edited by Simon Chritchley and Robert Bernasconi) Cambridge University Press, 2002

WALTON, KENDALL: *Mimesis as make believe*, Harvard University press, 1993

WAUGH, PATRICIA: *Metafiction, Theory and practice of self-conscious Fiction*, Rotledge, London and new York, 1984

KIM L. WORTHINGTON: “Creative confession: Self-writing, forgiveness and ethics in Ian McEwan’s *Atonement*” teoksessa *Rethinking narrative identity, persona and perspective: Studies in narrative 17* (edited by Claudia Holler and Martin Klepper) John Benjamins Publishing Company, 2013

Elektroniset lähteet:

<https://www.theguardian.com/books/2014/aug/24/rachel-cusk-interview-aftermath-outline>

Rachel Cuskin haastattelu Helsingin Sanomissa 15.5.2019, viitattu 15.5.2019

Tieteen termipankki, (common law –käsite) viitattu 6.3.2019

Haastattelut:

Haastattelin Päivi Koivistoa autofiktioteoriasta Helsingissä 4.12.2018